Françoise Cachin

gauguin

Editura Meridiane

Gauguin

Biblioteca de artă
Biografii. Memorii. Eseuri

FRANÇOISE CACHIN
Gauguin
© Librairie Général Française

Toate drepturile
asupra acestei ediţii în limba română
sînt rezervate Editurii Meridiane

Françoise Cachin

gauguin

Traducere și prefață de

A. E. BACONSKY

EDITURA MERIDIANE
BUCUREȘTI, 1977

Pe copertă :

PAUL GAUGUIN
Areatea (fragment)
Muzeul Luvru, Paris

PREFAȚĂ

Cartea despre Paul Gauguin, semnată de Françoise Cachin, pe care o înfățișez publicului nostru, în traducere românească, își caută oportunitatea mai cu seamă în absența aproape totală a unei literaturi originale, de specialitate: autorul unei recente antologii de texte, menită să însoțească albumul cu reproduceri din opera marelui pictor, a putut alege ca singură contribuție autohtonă un pasaj referitor la Gauguin extras din prefața lui Eugen Schileru la un volum consacrat artei africane. Penuria este cu atît mai regretabilă, cu cît întîmplarea face ca unul dintre primii colecționari ai lui Gauguin să fi fost un român rătăcit pe malurile Senei la răspîntia celor două veacuri, Emanuel Bibescu, nume ce revine frecvent în corespondența pictorului aflat în Tahiti, cu prietenul și managerul *său parizian, Daniel de Monfreid. În una din scrisorile sale, datată mai 1900, el vorbește chiar despre intenția lui Bibescu de a i se substitui celebrului Vollard, cumpărîndu-i majoritatea producției și oferindu-i un preț mai avantajos. Este pe cît de trist, pe atît de inutil să adaog că, dintre tablourile relegatului în Oceania, cîte vor fi înnobilat casa acelui colecționar român cu nume de domnitor pămîntean, nici unul nu poate fi văzut azi în muzeele bucureștene; risipite pe alte meridiane, ele confirmă nu numai ingratitudinile destinului, alea-*

toriu și inextricabil, ci și drama unei tradiții nefaste, căreia strădaniile noastre, întotdeauna insuficient concertate, n-au izbutit încă să-i pună hotar. Dacă ne vom gîndi că pînă și opera marelui Brâncuși — alt bîntuit al originilor *— e atît de puțin prezentă în muzeele noastre, poate că vom ajunge la o mai gravă meditație pe marginea unor asemenea lucruri și vom înțelege că orice acțiune de edificare majoră nu poate fi concepută, fără o temeinică restructurare de ordin axiologic.*

Bibliografia, îndeobște nu prea bogată, a lui Gauguin — dacă ne menținem în spațiul riguros al istoriei artelor — vădește o tendință de unilateralitate, în sensul că adeseori se supralicitează rolul său de „precursor" al artei moderne în timp ce se acordă mai puțină atenție creației sale ca realitate în sine, valorii propriu-zise a picturii lui, dincolo de bogatele și fecundele ei interferențe cărora nimeni nu le va nega vreodată însemnătatea. Dacă odinioară prezența pictorului o uzurpase oarecum un personaj de legendă literară, astăzi același pictor e poate uzurpat de către un fel de premergător *unanim: de la grupul* Nabis *la expresioniști și de la Matisse și Picasso la abstracți, umbra lui e insinuată pretutindenea, în spiritul unei certe plauzibilități, dealtfel, care însă continuă să-i fie de rău augur. Căci ubicuitatea genealogică a acestei umbre, oricît de exemplară și de măgulitoare ar fi, escamotează nu mai puțin prestigiul uneia dintre operele cele mai tulburătoare din cîte s-au creat în spațiul atît de generos și de echivoc pe care-l numim de obicei* arta modernă.

Alături de un Cézanne sau Van Gogh — deși de o manieră atît de deosebită față de fiecare dintre ei — Gauguin a fost unul dintre primii artiști europeni care au simțit că istoria bătrînului Occident începe a se îngîna imperceptibil cu arheologia; spre deosebire de viitoarea euforie a tuturor avangardelor care nu vor face adesea decît să ilustreze procesul, dacă nu, să și accelereze ritmul acestei somptuoase mumificări trucate în forme de o paradoxală și derutantă dinamică, Gauguin are

obsesiile anteice ale unor orizonturi primordiale. El intuieşte o notă de eufemism în revoluţia impresionismului şi se lasă în prada unor nostalgii de primitivitate cărora caracterul literar al căutărilor lui nu le afectează decît aparent gravitatea şi profunzimea. Supralicitată în epocă şi încă şi după moartea lui, legenda avea nu numai să aducă o biografie tragică la numitorul pitorescului şi al insolitului facil, ci şi să confere o aură literară îndoielnică acelei metafore cu semnificaţii inepuizabile care este aşa-numita lui „barbarie". Căci echivalentul întîneririi din celebra lui definiţie nu epuizează nici pe departe sensurile acestei barbarii. Nu poate fi vorba doar despre o simplă regresiune în timp sau în acel spaţiu geografic unde ralenti-ul cronologiei stăvileşte pasager impetuozităţile civilizaţiei galopante. Ceea ce i se pare viciat în Europa civilizată sînt mai ales raporturile omului cu universul şi deopotrivă cu valorile propriului său microcosm, impasul artei şi al expresiei formale nefiind, în ultimă instanţă, decît consecinţa denaturării progresive a acestor raporturi. Cred că ar fi o eroare să căutăm argumentele acestor aspiraţii, poate obscure, ale lui Gauguin în scrisorile sau în corespondenţa lui, cîtă vreme avem la îndemînă mesajul operei sale de pictor, care le exprimă cu atîta pregnanţă. Cuvintele sau „propos"-urilor sînt nu o dată naive sau pretenţioase în stîngăcia lor, alteori devin prea tranşante, prea crude. Parcurgîndu-le azi ne dăm seama că vor fi colaborat şi aceste texte la situarea pictorului în zona ambiguă a simbolismului fin de siècle cu impetuozităţile lui mondene de cafenea şi cu zgomotoasele licitaţii ale unor formule de ultimă oră, a căror paternitate dădea naştere unor dispute atît de disproporţionate şi de comice în perspectiva timpului. Antrenat o clipă în această competiţie a fatuităţilor, Gauguin avea să-şi vădească îndată lipsa lui totală de abilitate şi de vocaţie, sfîrşind prin a suferi un eşec total: iată-l pe marele pictor denunţat public drept beneficiar clandestin al descoperirilor capitale datorate unor Bernard sau Filiger! Ce imensă

ironie astăzi, cînd asemenea nume regresează iremediabil spre panopliile ambiţioase ale eruditilor, în timp ce pînzele lui Gauguin bîntuie ca nişte vise utopice în lumea tuturor colecţionarilor de artă. Pînă şi un istoric subtil ca Élie Faure făcea remarca maliţioasă că omul cu adevărat puternic nu are nevoie să plece în cine ştie ce insule îndepărtate în căutarea reîmprospătării şi a marilor împliniri artistice. In realitate, înainte de a aspira spre noi forme de expresie, pictorul era obsedat de o problematică existenţială; călătoria lui spre Oceania trebuie văzută într-un orizont ontologic. El nu se opreşte deci la „faţadele edificiilor lui Cézanne" cum i se reproşase, pentru că obiectivele sale artistice sînt cu totul de altă natură.

Intinerirea pe care o căuta ţine de funcţia artei mai mult decît de structura ei morfologică sau de universul stilistic; în intuiţiile lui anxioase, pictorul urmărea confuz să redea artei funcţia ei rituală de la origine, drept care, odată ajuns în insule, încercase, cu mijloace naiv-himerice, să-şi cîştige un rol de sacerdot, neizbutind în cele din urmă decît să trezească o curiozitate fie şi mariată cu simpatia, în rîndul indigenilor şi ostilitatea obtuză a autorităţilor coloniale franceze. In acest spirit trebuie să observăm de pildă că Gauguin era completamente indiferent la orice idee de cîştig şi de prosperitate, fiind la antipodul pictorului milionar pe care avea să-l abiliteze secolul nostru: el aspira către un prestigiu hierofantic compatibil cu o remuneraţie elementară şi axiomatică. „Dacă aş face socoteala tablourilor mele plasate, *îi scria în noiembrie 1897 lui Daniel de Monfreid,* numărul pînzelor dăruite e mai mare decît acela al pînzelor vîndute. Nu că mi-ar părea rău, dimpotrivă; dacă aş avea numai 3 000 de franci anual în Tahiti, le-aş dărui pe toate". *Afirmaţiile lui privitoare la „misterul lucrurilor" sau la strădania de* „s'exprimer un peu mystérieusement en paraboles", *maniera de a-i descrie aceluiaşi corespondent, marea sa pînză* Ce sîntem? De unde venim? Încotro mergem? *sau titlurile, insi-*

nuante adesea, scrise în limba maori, *nu sînt manifestările unui literator prezumptios şi nici nu reprezintă un act de intruziune a literaturii în arta lui, ci forme de aproximare — obsesive şi ingenuie — a aceleiaşi arte rituale menite să transmită omului nu numai o stare de spirit ci mai cu seamă harul primordial pierdut printre circumstanţele civilizaţiei istorice. Acea tensiune spirituală caracteristică tuturor religiilor pînă la cele mai sumar animiste, reductibile doar în aparenţă la simplele rudimente „totemice" dar în realitate deschise deopotrivă „hierofaniilor superioare", ca să utilizez expresia lui Mircea Eliade care o şi ilustrează excelent în „*Tratatul" *său. Desigur ambiţiile lui de teoretician în această privinţă:* J'ai terminé un ouvrage philosophique sur ce thème comparé à l'Évangile — *îi scria el prietenului Monfreid — ne interesează azi mai puţin decît izbuteşte să ne convingă opera lui de pictor, operă traversată pretutindeni de filoanele unei magii ciudate care conferă tuturor lucrurilor o viaţă secretă, tradusă la nivelul limbajului plastic, de o manieră atît de singulară şi de inconfundabilă.*

Impune oare pictura lui Gauguin, naturii, legi noi şi streine, cum observă René Huyghe? Peisajele sale par s-o confirme dacă ne gîndim că elementele naturii cu greu s-ar putea recunoaşte în aceste pînze de un cromatism atît de arbitrar adesea, unde toate coordonatele imaginii suferă o reducţie la suprafaţa plană iar perspectiva se întorceşte surprinzător părînd a ceda locul unor legi oculte de ierarhie decorativă. Conturele omniprezente domină aceste forme atenuîndu-le dinamica lor virtuală, închizîndu-le într-o linie lipsită de suplеţe care le augmentează însă masivitatea şi prestanţa, încît ochiul le sesizează nu în realitatea lor, ci în irealitatea din care derivă. Copacii, oamenii, animalele, cîmpul, marea, toate devin simple spaţii colorate pe care conturul sever le înlănţuie ca şi cînd n-ar urmări să le determine for-

 mele, să le atribuie o identitate morfologică, fie

și arbitrară, ci să le despartă unele de altele și să le sugrume intensitatea. În această contingență aș spune mai curînd că Gauguin, în loc de a-i impune naturii legi noi, o constrînge să-și amintească legile alcătuirii sale primordiale, cele dinaintea ochiului ce s-a deschis întîia oară asupra ei, pentru că arta lui aspiră instinctiv spre o depășire a figurativismului ca repertoriu de forme, orientîndu-se către acel tip de raporturi cu natura cînd artistul și, în cele din urmă omul ca atare, în dialogul neîntrerupt cu ea, nu utilizează limbajul unor forme preexistente, ci își creează propriul său limbaj. Un limbaj care nu ține seama atît de datele fenomenale, cît îndeosebi de viața interioară a naturii în toate elementele ei. Și viața aceasta lăuntrică, secretă, pictorul o aproximează în primul rînd cu mijloace cromatice: culoarea e principalul lor corelativ plastic și ea ne apare adeseori arbitrară pentru că nu derivă neapărat din epiderma fenomenală înregistrată de retină: fie și în universul insolit al acelei latitudini exotice, coaja copacilor nu e violetă sau albastră, animalele nu au blana roșie, iar plajele nu sînt portocalii așa cum, nu o dată, le înfățișează Gauguin. Aceste culori ce ne transmit cu pregnanță sentimentul unui Eden melancolic, mai cu seamă prin raporturile atît de singulare în care le situează artistul, se articulează la confluența intuițiilor nemijlocite cu puterea de abstracțiune a unei inteligențe artistice pe cît de vii, pe atît de febrile.

Culorile lui asociază paradoxal violența și lipsa de exuberanță: paradisul lui e străin de orice inflexiune idilică. Printre suprafețele colorate visul își taie drumul, împovărat de nostalgii anxioase, acompaniat de ritmul lent al liniilor care cenzurează brutal orice sugestie dinamică, masivitatea decupajelor are ceva de lîncezeală sau de lingoare iar luminile și umbrele circulă enigmatic, inpenetrabil ca niște accente premonitorii. Totul vrăjește dar nu exaltă nici ochiul și nici, mai ales, sufletul. Totul e mat, fără strălucire, culoarea sugrumată de contur se concentrează asupra ei în-

săşi, cîştigînd în vibraţie interioară ceea ce pierde în exuberanţă şi strălucire, căci ea urmăreşte să traducă la suprafaţa pînzei nu anvelopa cromatică a tuturor lucrurilor — atît de instabilă în succesiunea ipostazelor sale sub acţiunea luminii, a văzduhului, a spaţiului, sau în evoluţia insesizabilă a percepţiei retiniene — ci un simbol al pulsaţiilor lor interioare. De aceea culorile se transfigurează ele însele chiar atunci cînd ies direct din tub şi se aştern netede pe pînză, îşi schimbă intensitatea lor consacrată încît a-i crede că tuburile, pe care le are la dispoziţie pictorul, sînt cu totul altele, au o provenienţă necunoscută, sînt produsele unui alchimist sălăşluit într-o lume transcendentală şi inaccesibilă.

Impresioniştii purificaseră culoarea, cum se exprimă Herbert Read, o epuraseră energic şi radical de reziduurile clarobscurului degenerat în recuzită facilă, ale acelor umbre mucegăite prin atelierele insalubre ale tuturor academiilor, o eliberaseră folosind acţiunea detergentă a aerului şi a luminii. Dar procedeul îşi va vădi în curînd neajunsurile: spray*-ul de lumină al impresioniştilor sfîrşeşte prin a pulveriza culoarea atacînd structura ei celulară şi eufemizîndu-i prezenţa în ansamblul tabloului. Se simte tot mai imperios nevoia unei reacţii împotriva acestui* smorzando *cromatic, împotriva luminii devenită ceaţă din ce în ce mai artificioasă şi mai supărătoare; e ceva ce realizează Gauguin eliberînd culoarea, de data aceasta de povara luminii dizolvante a impresionismului, redîndu-i întreaga ei majestate originară şi acea gravitate melancolică pe care o capătă în epoca lui de vîrf. Concepţia lui mergea atît de departe în această privinţă, încît el pare să-i atribuie culorii pînă şi funcţii tectonice; ceea ce Cézanne realizează printr-o reducţie geometrică, Gauguin o face printr-o reorganizare cromatică a spaţiului, căci marile lui suprafeţe colorate operează o integrare în spaţiu, eludînd legile unghiului vizual, şi creînd o senzaţie de monumentalitate cu atît mai singulară şi mai se-*

 sizantă cu cît sfidează şi perspectiva şi relieful.

Aici rezidă poate supremul miracol al picturii sale şi latura lui „clasică" în sensul în care cuvîntul e aplicat marilor artişti ai tuturor vremurilor, mai presus de tendinţe, curente şi orientări.

Capodoperele lui Gauguin se asamblează creînd o viziune profundă şi unitară: Paradisul nu din Tahiti sau din Hiva Hoa, ci de nicăieri. Un paradis nu atît trist, cum afirmă autoarea cărţii de faţă, ci fermecat, stînd sub puterea unui exorcism venit dintr-o lume de dincolo. Personajele lui par a fi necontenit în stăpînirea unei hipnoze stranii prin intermediul căreia o putere necunoscută îşi face simţită prezenţa. Şi viaţa lor, gesturile, expresia, atitudinile converg în direcţia acelui mesaj ocult, menit să le patroneze existenţa şi să-i imprime sensul unui ritual. Anxietatea atît de caracteristică vine din contrastul între dulceaţa de drog învăluitor a acestei hipnoze şi sensul ei de captivitate implacabilă ce se insinuează în expresia feţelor, dîndu-le inimitabilul aer de familie, atît de uşor sesizabil. Pînă şi starea de beatitudine a unora din personajele gauguiniene, pare a veni din aceeaşi direcţie tiranică, stăruie pe feţele lor ca o lumină împrumutată fără voie, fără ştiinţă, fără înţelegere. Totul se petrece ca într-o damnaţiune inversă cînd pomul cu fructe oprite nu e simbolul cunoaşterii binelui şi răului ci al ignorării lor şi oamenii sînt condamnaţi la o fericire eternă a cărei conştiinţă le lipseşte cu desăvîrşire.

Gauguin a cunoscut toate acestea în modul cel mai nemijlocit cu putinţă, lăsîndu-se antrenat el însuşi într-un asemenea Paradis pentru care-l recomanda ingenuitatea şi puritatea lui quijanescă disimulată fără succes de o conduită de atîtea ori agresivă, căutată, voit legendară. Din păcate volumul de faţă acordă, cred eu, o prea mare atenţie acestor mijloace de disimulare şi neglijează oarecum tocmai substratul pe care erau menite să-l escamoteze. Căci personajul său nu poate să ne deruteze şi, cu atît mai puţin, să ne mistifice, Acel „gillard" *ireductibil, tare la beţie, la femei, la bătaie, costumat cu ostentaţie şi extravaganţă, lansînd cu voluptate* „des crudités", *sau, dimpo-*

trivă, artistul sofisticat la modul cam sumar al cafenelei simboliste, avînd aerul de a clama, parafrazîndu-l pe irezistibilul Sâr: O, barbarie, mère indulgente, pardonne! Ouvre ton sein au fils prodique et las! *fremătînd cu nările în vîntul Oceaniei la lectura lui Pierre Loti şi publicîndu-şi patetic idiosincraziile faţă de civilizaţie — nu izbutesc să-i ascundă adevărata identitate: Paul Gauguin, artistul de o puritate dezarmantă, îngrozitor de singur, navigînd anxios între ostilitate, indiferenţă, ingratitudine, admirat platonic de cîţiva aristocraţi distanţi şi condescendenţi ca Mallarmé sau Degas, privind cum urcă, neoruţătoare deasupra lui, steaua marilor sacrificaţi ai artei sub raza căreia avea să eşueze în tentacularul său Paradis fără întoarcere.*

* * *

Cartea de faţă nu e o monografie, ci mai curînd un eseu consacrat lui Gauguin şi diferitele etape ale aventurii sale artistice sau ale isprăvilor lui — ses exploits, *cum ar spune franţuzul — urmărite cu destulă perseverenţă şi cu o dezinvoltură apreciabilă. Eseul care se află într-o continuă expansiune, părînd a fi, din ce în ce mai mult, o formulă de reductibilitate generală a scrisului, de vreme ce nu cruţă nici proza, nici teatrul şi nici chiar poezia, pune stăpînire şi pe teritoriul istoriei artelor unde studiul de tip monografic, în sensul consacrat al expresiei, se vede exilat spre zonele, mai puţin frecventate, ale specialiştilor. S-ar putea vedea aici triumful spontaneităţii şi al dezinvolturii despre care vorbeam, asupra aerului închis al marilor biblioteci şi arhive, asupra rigorii metalice şi a excesului de metodă de atîtea ori obositoare şi monotone şi poate chiar o revoluţie a literaţilor împotriva latifundiarilor erudiţiei şi ai umanismului tradiţional. Uneori, mutaţia pare a căpăta şi sensul unei generoase expugnări a scrisului ca atare, a stilisticii şi chiar a gramaticii silite să cedeze asaltului irezistibil, dez-*

lănțuit de verbul electrizat și euforic, de acea rostire orală ce sacrifică totul debitului său, în numele unei autenticități străine de orice restricție.

În realitate, această eliberare totală nu se vădește atît de profitabilă, pe cît s-ar părea, căci uneori și lanțurile feluritelor rigori își au ponderea lor incompatibilă cu himera impenitenței; altminteri se poate ajunge la confuzia primejdioasă a scriitorului cu cititorul și chiar la substituirea lor, cînd ultimul ar avea, oricum, infinit mai mult de pierdut. O carte consacrată unui pictor trebuie să ne spună despre opera lui lucruri pe care, cel puțin în parte, nu le știusem — și în această privință Françoise Cachin își aduce contribuția la cunoașterea lui Paul Gauguin, luminînd multe dintre aspectele ignorate sau răstălmăcite ale artei lui, dezvăluind corespondențe sugestive și explicînd fericit originea atîtora dintre tablourile marelui pictor. Originea unor tablouri sau, deopotrivă, aceea a feluritelor lui preocupări de ordin compozițional și stilistic, așa cum ne-o arată diversele etape sau momente ale evoluției sale artistice. Foarte judicioasă este demonstrația eclectismului gauguinian în privința așa-numitei lui fascinații primitive: autoarea arată, detaliat și convingător că, deși obsedat de insulele Oceaniei, marele pictor nu era mai puțin atent la arta Egiptului antic, a Indiei sau a Javei pe care le cerceta foarte insistent și, de asemenea, împărtășea interesul, general în epocă, pentru stampele japoneze. Mai curînd decît un eclectism al gustului *și o tendință de literaturizare simbolistă, faptul demonstrează, cred eu, tocmai caracterul extrageografic al* „primitivismului" *gauguinian, nostalgia lui pentru valorile pierdute ale unei umanități primordiale, mai presus de cronologie și de latitudini geografice.*

Bine venită este și abordarea unui capitol, mai puțin solicitat de exegeți, al artei lui Paul Gauguin: sculptura și ceramica. Françoise Cachin face utile și inspirate incursiuni în aceste domenii foarte

vag cunoscute îndeosebi publicului nostru, vădind multă receptivitate la amprenta originală a sculpturii şi ceramicii lui şi sesizînd cîteva dintre filierele subterane prin care ele comunică permanent cu pictura gauguiniană. Desigur printre pictorii epocii şi mai cu seamă printre cei ai generaţiilor următoare, foarte mulţi au manifestat interes pentru sculptură şi ceramică; rareori însă aceste preocupări pot colabora, atît de substanţial, la definirea structurii şi personalităţii lor, cum se întîmplă în cazul lui Gauguin. Şi Françoise Cachin ştie să ne-o demonstreze. Cartea ei ne introduce şi în laboratorul intim al artistului, surprinzîndu-l adesea în plin proces de elaborare: nu numai în înţelesul mai larg al concepţiei sau al construcţiei *ca şi în acela de mijloace concrete, adeseori chiar de domeniul recuzitei secrete şi anodine, care colaborează anonim, dar deloc neglijabil, la naşterea operei de artă. O face şi în privinţa ilustraţiei — foarte bogată şi fericit aleasă în genere, cînd reproduce, de pildă, alături de pînzele pictorului, o pînză de Puvis de Chavannes, de Cranach, un fragment de pictură murală egipteană sau de friză din Borobudur. Apropieri sugestive care, dacă nu contribuie poate prea mult la formarea judecăţilor de valoare, ne facilitează, în schimb, accesul la biografia de taină a unora sau a altora dintre tablourile gauguiniene. Cît de utile şi de revelatoare se arată adesea, în această contingenţă, pînă şi o fotografie aflată printre obiectele lui, o notaţie fugară lăsată într-un carnet, o schiţă neînsemnată în sine. Autoarea le colecţionează atent şi izbuteşte să le valorifice cu excelentă adresă. E adevărat că uneori demonstraţia convingătoare şi competentă eludează judecata de valoare, încît, bunăoară în cazul studiului comparativ al unor pînze de Gauguin şi Puvis de Chavannes, nu sesizăm deosebirea de anvergură dintre operele lor, pentru a nu*
15 *mai vorbi de necesitatea unui asemenea* distiguo

în asocierea unor É. Bernard sau Anquetin. În fuga înaripată a acestui irezistibil „parlons Gauguin" *vom întîlni desigur și repetiții și pagini de un descriptivism prea insistent sau de coloratură prolixă dar, în ansamblul ei, cartea are incontestabile merite pe care sînt încredințat că publicul nostru va ști să le aprecieze cum se cuvine.*

A. E. BACONSKY

PICTURĂ ŞI LEGENDĂ

Ah! caii roz!
Ah! ţăranii violeţi!
Ah! fumurile roşii!
BAUDELAIRE

Exilat social, pictor blestemat, creator scandalos şi sublim, erou exotic, mag şi primitiv din vremea turnului Eiffel, Paul Gauguin e, dintre toţi artiştii moderni, primul pe care a pus stăpînire legenda. Încă din timpul vieţii, ea a făcut din pictor un depozitar al sacrului, dar oare nu pe seama picturii sale?

Pictură ce-şi impune de la prima vedere forţa ei de seducţie, dar căreia îi scapă adevărul. Tropicele? *Îmblînzitoarea de şerpi* sau *Ţiganca adormită* ale Vameşului Rousseau, care n-a părăsit niciodată Europa, exprimă o poezie exotică infinit mai eficace decît toţi Gauguinii din Tahiti. Îndrăznelile de punere în pagină şi de compoziţie? Aici, Degas îl precede, mai spiritual şi mai viguros. Culoarea expresivă? Van Gogh o mînuieşte mai bine ca el. Spiritul, observaţia sau poate rigoarea? Sînt domenii unde Lautrec şi Seurat îl depăşesc. În fine, mai mult decît în opera sa, o obsedantă imaginaţie simbolistă vibrează în aceea a unor Odilon Redon şi Gustave Moreau; şi Cézanne, iar nu Gauguin, e acela care a ştiut primul să detaşeze tabloul de subiectul său, să evoce, prin simpla tehnică, o grandoare metafizică. Gauguin nu iese învingător din disputa priorităţilor, tocmai el ale cărui cîteva pînze suverane reprezintă piscurile, el a cărui experienţă înainte de toate stilistică ocupă un loc exemplar în procesul de naştere a artei contemporane.

Aura literară și legenda, de care a ținut să se înconjoare cu orice preț, i-au servit memoria, dar i-au deservit arta. În cele din urmă, ele l-au escamotat. Căci de la impresioniști la arta modernă a existat un fel de accelerare a evoluției sensibilității. La începutul secolului cînd abia fuseseră asimilați Monet și Cézanne, Picasso, Braque și Matisse au și făcut să țîșnească din neant un nou „univers al formelor". Pe parcurs, istoria gustului a estompat, într-o oarecare măsură, rolul celor doi mari intermediari: Georges Seurat și Paul Gauguin, esențiali în evoluția ca și în înțelegerea artei secolului XX. Fiecare încearcă de fapt, prin procedee diverse, să depășească realismul impresionist, să creeze un mare stil modern, o artă mai ambițioasă care se străduiește să exprime lumea în loc de a o reprezenta. Fiecare în felul său a sistematizat, a simplificat, a îmbogățit prin dezvoltări ulterioare, ducîndu-le pînă la capăt, descoperirile din timpul impresionismului; Seurat printr-un fel de poezie științifică, Gauguin printr-o voință simbolistică care nu uită niciodată lecțiile vizuale ale unor Degas sau Pissarro. Jansenismul personajului și al tehnicii, cît și puținătatea producției sale au apărat poate pictura lui Seurat de o asimilare prea rapidă și de acel tip de interpretare superficială care e prețul furiilor modei.

Cît despre nefericitul Gauguin, încă din timpul vieții el a depus toate străduințele pentru a i se confunda viața cu arta, pasiunile cu ideile, legenda cu truvaiurile plastice; la mai bine de jumătate de secol de la moartea sa, se vorbește infinit mai frecvent despre personaj decît despre pictor, despre aventurile sale erotico-exotice decît de rolul său în istoria artei. Pentru că mînat, în primul rînd de către destinul și „eul" său, Gauguin căpătă treptat conștiința crizei pe care întreaga pictură contemporană era pe cale de a o traversa și își investi cu violență narcisismul său romantic și sinceritatea de autodidact în probleme intelectuale pe care contemporanii săi nu-și luau

riscul de a le aborda altfel decît în confortul discuţiilor de cafenea şi de atelier. El va trăi, ca un damnat, o simplă istorie a formelor, se va identifica treptat cu o dramă pur plastică menită a-i fi fatală şi va lua la propriu preceptele epocii simboliste pe care un Mallarmé le murmură, închis la el în rue de Rome: *„Fuir là-bas! Fuir!"*

Gauguin, întîiul, mai mult poate decît Van Gogh, încarnează artistul idolatru al artei. Delacroix fusese ultimul pictor în maniera secolelor trecute: un artizan sublim, dar un profesionist care, îndată ce-şi spăla penelurile, devenea un om al dineului sau al lojii de operă. Prin toate mijloacele cele mai zgomotoase şi adesea cele mai prosteşti, Gauguin se proclama omul unui destin grandios, arta fiind chemată nu numai să asigure mîntuirea artistului, ci să aducă şi salvarea unui secol decadent şi decăzut. Viaţa lui nu are ea oare toate prestigiile pe care poate pune stăpînire imaginaţia populară? De la un tip de umanitate industrială a secolului al XIX-lea, respectiv funcţionarul de bancă, el se precipită la celălalt pol, antiteză dramatică a acestei imagini: creatorul din insule. De la sclavul alienat la artistul blestemat, această imagine de comics n-a încetat de a hrăni visele prudente ale micilor burghezi nostalgici.

El e primul artist care, asemenea lui Freinhofer din *Capodopera necunoscută*, a trăit într-adevăr pictura la nivelul căutării absolute şi al unui angajament total şi dramatic în sine însuşi. Dar faptul de a-ţi sacrifica viaţa artei nu e o garanţie a geniului. Pictura bună nu se face cu sacrificii, şi acelea al căror eroic exemplu s-a străduit să-l dea Gauguin au constituit, poate, un prost serviciu făcut pictorilor viitorului. S-ar putea spune că miracolul, „cazul Gauguin", constă tocmai în aceea că el a izbutit în bună parte prin voinţă — „Am vrut să vreau", scrisese el cîndva — să devină marele pictor pe care-l cunoaştem. De aceea Gauguin e un artist atît de tulbu-
 rător, atît prin inegalitatea producţiei sale cît şi

prin surprinzătoarea desfăşurare a însăşi acestei evoluţii, prin voinţa naivă, dar în cele din urmă triumfătoare, de a fi un mare artist.

Căci adevărata dramă a lui Gauguin nu rezidă atît în viaţa, cît în pictura lui. El a părăsit siguranţa unei vieţi de familie pentru a duce, ceea ce numea el cu mîndrie, o viaţă „de lup jigărit"; el s-a detaşat, în preajma lui 1885, de impresionismul lui Pissarro, a căutat apoi în 1890 să depăşească truvaiurile sintetismului, pentru a se despuia, către sfîrşitul vieţii sale, de orice simbolism şi de orice literatură. El abandona astfel de fiecare dată un confort estetic dobîndit cu mare preţ spre a se lansa într-o aventură infinit mai hazardată pentru „gloria" lui, decît aceea a boemei sau a izolării exotice. Acestei aventuri stilistice e adesea greu să-i urmăreşti, de-a lungul devierilor, repetiţiilor, truvaiurilor, influenţelor, slăbiciunilor şi strălucirilor ei, toate sinuoasele peripeţii. Aventură dramatică înainte de toate pentru că era trăită ca atare: spre deosebire de aceea, de pildă, a lui Degas a cărui sensibilitate ne pare astăzi atît de modernă, dar care e un pictor fără patos. Dar mai cu seamă, format de către impresionismul care abolise toate formulele „marii picturi", Gauguin se afla, la sfîrşitul acestui secol spiritualist, cu deosebire lipsit de posibilităţile necesare pentru a-şi făuri un stil compatibil cu exigenţele sensibilităţii contemporane.

Înainte de a-şi găsi în ea însăşi propria-i justificare în abstract — soluţie ce pînă şi astăzi pune mereu noi probleme — pictura din vremea simbolismului căuta înainte de toate să regăsească o demnitate spirituală pe care literatura sau muzica păreau ispitite să i-o răpească. Gauguin simţea în mod confuz, dar foarte puternic, această necesitate; i se poate reproşa de a fi fost adesea lipsit de inteligenţă în maniera lui de a rezolva problemele picturii timpului său, dar nu i se poate reproşa de a nu le fi înfruntat în mod curajos şi de a nu fi avut intuiţia lor adesea genială.

Printre contemporanii săi, Toulouse-Lautrec, bunăoară, nu şi le-a pus deloc. El n-a aspirat nici-

odată spre marele stil, de unde caracterul de notație ironică al artei sale, atît de inteligent și de savuros astăzi pentru noi, dar cu toate acestea minor. Georges Seurat, cînd a vrut să depășească impresionismul, avea în sprijinul său o cultură picturală clasică formată la disciplinele „Școlii" și o inteligență mai speculativă și mai fermă decît avusese vreodată Gauguin. Căci la acesta din urmă, în ciuda emfazei sale, totul trădează nesiguranță: căutarea permanentă, nevoia constantă de formulare, atracția de autodidact pentru ideile altora precum și exploatarea sistematică a tot ceea ce el, Paul Gauguin, avea mai caracteristic: senzațiile tropicale din prima copilărie, trecutul său ancestral, caracterul frust, viața lui în afara legilor, tot ceea ce cu inocență, dar și cu justețe, numise el însuși sălbăticia lui.

Da, inocență, căci sălbăticia este de tip 1900 și tot ceea ce considera el însuși mai particular și mai interesant în arta lui nu ne mai apare astăzi ca atare. Kandinsky poate spune despre Cézanne că „a ridicat natura moartă la rangul unui obiect mort pe dinafară și viu pe dinlăuntru". Strădania lui Gauguin e de cele mai multe ori, dar fără să o știe, contrară: cînd își închipuie că pictează misterul, legenda, „ceva imemorial", el nu pictează decît un motiv decorativ, dar acest motiv cîștigă în invenție abstractă și ritmică ceea ce pierde pe planul semnificației poetico-religioase. În alte cazuri, el izbutește să transmită fără voie, cel puțin în aparență după cum vom vedea, emoția sau anxietatea lui și o face cu mijloace pur picturale. Astfel încît nu e paradoxal a spune că el e cu atît mai sofisticat și mai „art nouveau" cu cît se vrea mai sălbatic și că, pornind cel puțin de la un anumit stadiu al evoluției sale, tocmai îndepărtîndu-se de ceea ce credea el esențial, Gauguin atinge în anumite tablouri — dar și în ceramică, în gravurile și în monotipurile sale — gradul cel mai înalt al valorii, al forței și al libertății artei lui.

I. IMPRESIONISTUL DE DUMINICĂ
1873–1885

„Sînteţi gata de drum".
DEGAS LUI GAUGUIN

Înainte de a fi, timp de doisprezece ani de viaţă, şi poate pentru totdeauna, pictorul fructelor de „mango", al „popineelor" şi al cărărilor tropicale, Gauguin fusese, de-a lungul aceluiaşi număr de ani, pictorul vacilor şi al ţărănuşilor. Cît timp fusese pictor blestemat, tot pe atîta fusese şi elev aplicat al impresioniştilor.

Prima pînză cunoscută a lui Gauguin datează din vara lui 1873[1]. E vorba despre pădure în maniera lui Corot, destul de timidă, cu un mic personaj evocînd o ţărancă de Pissarro.

Nimic uimitor în aceste analogii. Murind în 1867, Aline Gauguin îşi încredinţase copiii vechiului ei prieten Gustave Arosa în timp ce Paul, în vîrstă de 19 ani, naviga undeva în Atlantic. Ea scrisese în testamentul ei această frază de prevestire a vieţii grele pentru care se pregătea Gauguin, cunoscîndu-i prea bine caracterul bănuitor şi închis: „Cît despre iubitul meu fiu, va trebui să-şi facă el însuşi cariera, căci s-a priceput atît de puţin să se facă iubit de toţi prietenii mei, încît se va pomeni părăsit"[2]. Gustave Arosa, naş şi protector al tînărului, a dezminţit aceste preziceri, din fericire pentru istoria picturii. Într-adevăr, acest excelent fotograf, om cordial, cultivat, înzestrat cu un gust sigur şi aproape îndrăzneţ, avea o colecţie de mare clasă, unde se învecinau Courbet, Delacroix, Tassaert, Corot, Jongkind şi chiar Pissarro, într-o epocă

în care impresionismul era încă blestemat. Vom regăsi de-a lungul întregii cariere a lui Gauguin urmele, adesea foarte precise, ale atenției pe care o va fi arătat acestor tablouri și chiar la Pont-Aven și în Tahiti, cînd va fi devenit în sfîrșit el însuși, vom putea discerne amintirea cutărei sau cutărei pînze reîmprospătată de catalogul vînzării colecției Arosa, ale cărui reproduceri, în planșe detașate, le adusese cu el la tropice. Gauguin își va aminti dealtfel atît de publicațiile lui Gustave Arosa, cît și de tablourile din colecția sa, cum o arată cînd o imagine de țăran sau de vacă copiate după Tassaert sau Pissarro, cînd o compoziție de Prud'hon, un relief al Parthenon-ului sau al Columnei lui Traian, inspirate de planșele fotografice semnate Arosa.

Tot ceea ce descoperi tînărul Gauguin, datorită acestui om, cînd se întoarse în 1871 la Paris, unde revenea după șase ani și pe care nu-l cunoștea deloc, va fi fost pentru el o adevărată revelație. Mai cu seamă pictura îi va fi părut un minunat mijloc de mobilizare a sensibilității tînărului autodidact, pe care de ani de zile viața îl formase mai mult cu ajutorul spectacolelor lumii decît cu acela al cărților sau al relațiilor umane, și de asemenea un mijloc de a copleși insatisfacțiile și visele celui ce era deja un rătăcitor, un neliniștit, un orgolios și un umilit.

„Dacă v-aș declara că, pe linie femeiască, descind dintr-un Borgia d'Aragon, vicerege al Perului, ați spune că nu e adevărat și că sînt un înfumurat"[3]. Astfel încep haoticele confesiuni ale lui Gauguin, *Avant et après*. Or, tot ceea ce povestește el, este, în afara unor ușoare exagerări, absolut exact.

Gauguin era nepotul Florei Tristan, ea însăși fiică naturală a unui bogat peruvian, Tristan y Moscoso. Înflăcărată, foarte frumoasă, cam nebunatecă, prietenă cu Proudhon, cu George Sand și cu Père Enfantin, această cochetă sfetnică de taină a socialiștilor, lăsîndu-se antrenată de convingerile ei și de un temperament foarte ro-
23 mantic, devenise o veritabilă eroină, tribun cu

plete negre, răspîndind cuvîntul de ordine şi sfidînd primejdia.

„Personalitatea Florei se exaltase atît de mult în luptă, încît în proprii săi ochi ea devenise un mit; se credea femeia-Mesia", după cum se spunea[4]. Cunoştea oare Gauguin această mărturie, cînd se pictase el însuşi, în mai multe rînduri în chip de Hristos, nou martir şi mîntuitor al picturii moderne? Flora, autoare în 1838 a unei cărţi autobiografice cu titlul pregauguinian *Peregrinările unei Paria,* muri în 1844, cu patru ani înainte de naşterea nepotului ei Paul (1848). Pictorul e de fapt copilul Alinei — la fel de frumoasă ca mama ei, dar mai blîndă şi mai ştearsă, după afirmaţiile lui George Sand — şi a unui jurnalist care avea să moară literalmente de mînie. Violenţa e pretutindeni în această familie: Chazal, litograf, soţ nefericit al bunicii roşii, ispăşeşte cînd se năştea Gauguin o pedeapsă de 20 de ani de muncă silnică, pentru că încercase să-şi taie soţia într-un acces de gelozie. Cînd copilul abia împlinise un an, toată familia se îmbarcă la Le Havre pentru o călătorie de trei luni pe un bric care trebuie să-i ducă în Peru ca să caute protecţie pe lîngă rudele peruviene necunoscute. Ca şi fiul său mult mai tîrziu în insulele Marchize, pe care nişte meschine şi violente dispute cu autorităţile locale aveau să-l ruineze fizic, Clovis Gauguin se ceartă fără încetare cu căpitanul şi, în cele din urmă, moare foarte tînăr, datorită unui atac de cord, provocat de o criză de furie, într-o mînăstire din Patagonia, purtînd suavul nume de Port-Famine.

După furtuni, agitaţie şi lacrimi, senzaţiile sugaciului brutalizat din toate părţile înfloriră în căldura şi luxul leneş al vieţii din Lima, la umbra protectoare a patriarhului Don Pio Moscoso. În timpul primilor şase ani ai copilăriei, viitorul pictor din Tahiti e alintat ca şi, dealtfel, foarte tînăra lui mamă cam prea copilăroasă în felul ei („Mama mea a fost, în mijlocul tuturor acestora, un adevărat copil răsfăţat") de către exotice şi adoratoare doici. Independenţa şi cutezanţa sa

fac din el obiectul încîntării generale. Cîte impresii de neuitat, prin violența și savoarea lor, nu înregistrează memoria sa de copil: culori, mirosme, zgomote. „Eu am o remarcabilă memorie vizuală și îmi amintesc de această epocă, de casa noastră (...), o mai văd încă pe mica noastră negresă, menită, după tradiție, să poarte covorașul pe care ne rugam la biserică „și" pe servitorul nostru, chinezul care se pricepea atît de bine să calce linjeria"[5]. De ce să ne mire faptul că la întoarcerea în Franța, la Orléans și apoi la Paris, în acea Europă cenușie și rece, unde viața e aspră pentru mama reîntoarsă dintr-o dată la sărăcie, ca și pentru fiul chemat cu brutalitate la realitățile limbii franceze și ale colegiului, strein de toate și de bună seamă elev slab, țările de dincolo de ocean vor însemna pe totdeauna pentru Gauguin un paradis pierdut? Agresiv, nefericit, mutat din locul lui, mic rege la Lima devenit aici școlar leneș, sau, și mai rău, mediocru, în studiile sale liceale, plin de orgoliul copilăriei și umilit, pentru el rămîne o singură perspectivă: evadarea, pe cît posibil, maritimă. Neavînd pregătirea necesară pentru a fi admis la școala navală, el se îmbarcă, la șaptesprezece ani, cadet pe *Luzitano,* cu destinația America de Sud.

Cu excepția cîtorva scurte sejururi lîngă mama sa, în vila din Saint-Cloud plină de amintiri peruviene, el nu se întoarce definitiv în Franța decît în 1871, cînd împlinise douăzeci și trei de ani.

Și atunci prin mijlocirea fratelui său, bancher, și a ginerelui său Calzado, agent de bursă, Gustave Arosa l-a introdus la banca Bertin. Cu cîteva luni înainte, ca simplu marinar, acest aventurier dăduse deodată dovadă de o surprinzătoare adaptare la viață și la exigențele meseriei de misit. Drăguța daneză Mette, — prima „fată în casă" celebră, crezuse în 1873 că se mărită cu un tînăr bancher plin de viitor. Ea îi va reproșa toată viața lui Gauguin de a o fi înșelat asupra
25 adevăratei lui identități, în timp ce Gauguin

descoperea, odată cu bunele maniere, banii, și, după acelea din port, pe fetele de bună familie, atmosfera unui mediu pe jumătate burghez, pe jumătate artist, precum și colecțiile de tablouri. Dealtfel pînă în 1882, Gauguin e un agreabil pictor de duminică, autodidact, suficient de înzestrat și în același timp prea puțin subversiv, pentru a nu fi admis la *Salon* cu un *Peisaj din Viroflay* în stilul Școlii de la Barbizon, în 1876, același an în care Edouard Manet era respins.

Pînă în 1878, el pictează naturi moarte și peisaje în genul unor Corot și Jongkind, dar în care aerul se filtrează mai dens, ca în tabloul din muzeul Jeu de Paume, *Sena la Pont d'Jena*. „Am întîrziat lîngă nimfele lui Corot dansînd în pădurile sfinte din Ville-d'Avray"[6], își va aminti, cu cîteva luni înainte de moarte, Gauguin în insulele Marchize. Totuși Corot-ul din care se inspiră Gauguin este un Corot fără nimfe.

Căci prima nimfă a aceluia care va celebra atît de măreț corpul feminin, în pictura lui, nu e decît o femeie cu carnea obosită, Suzana, o servitoare. Acest tablou e dealtfel o excepție în producția contemporană a lui Gauguin și una din rarele lui opere de inspirație naturalistă, într-o vreme cînd literatura popularizează acest tip de sensibilitate[7]. Compoziția e destul de plată: Gauguin a mobilat fundalul tabloului său cu clasica recuzită a „pictorului" ce nu devenise încă pe atunci: țesătura algeriană, și, mai ales, banjoul, instrument tradițional al fanteziei de atelier, căruia numai cubiștii, cu treizeci de ani mai tîrziu, vor ști să-i utilizeze forma și nu, ca aici, conținutul anecdotic. Cît despre nudul ca atare, pictat cu vigoare, el relevă o estetică naturalistă, și trebuie să-i fi plăcut de bună seamă lui J. K. Huysmans, încă discipol al lui Zola pe atunci cînd făcea cronica la cea de a șasea expoziție impresionistă unde era prezentat acest nud. „Nu mă sfiesc să afirm că, printre pictorii de azi ai nudului, nici unul n-a imprimat realului o notă atît de vehementă (...), e o fată

din zilele noastre, și anume o fată care nu pozează pentru galerie, care nu e nici lasciva, nici fandosită, ci se ocupă pur și simplu cu cîrpitul hainelor"[8].

Un portret al Mettei, cosînd și ea (1878), permite să se întrevadă limpede, pentru prima dată, influența impresionistă, prin paleta clară, luminozitatea, și o grație care-o evocă pe Berthe Morisot mai curînd decît pe Monet. În realitate trebuie așteptat anul următor pentru a-l putea califica pe Paul Gauguin drept „pictor impresionist" în stricta obediență a lui Pissarro.

Probabil că el îl va fi întîlnit deja pe Pissarro la Arosa, dar numai din 1879 începe să-l vadă cu regularitate, cînd merge la Pontoise să asculte cuvîntul aceluia care avea de pe atunci aerul unui patriarh. Gauguin încearcă să picteze livezi, ziduri de ferme, la diferite ore ale zilei, adesea poate mai mult cu aplicație decît cu succes, dar deja cu o mare siguranță care nu mai e aceea a unui pictor de duminică.

Pissarro e pe deplin conștient de acest lucru. El nu-și precupețește sfaturile și încurajările, devine prietenul familiei Gauguin, în sînul căreia veni curînd un copil și apoi, foarte repede, cinci. Cu răbdătoarea sa bunăvoință el suplinește deopotrivă academiile și atelierele, unde ceilalți viitori tenori ai postimpresionismului își făceau tocmai ucenicia, în timp ce Gauguin trăia în larma Bursei[9]. Mult mai tîrziu, după renegările stilistice și resentimentele reciproce, Gauguin îi va adresa lui Pissarro omagiul pe care-l merita: „Dacă examinăm în ansamblu arta lui Pissarro, în ciuda fluctuațiilor ei, găsim în ea nu numai o excesivă voință artistică ce nu se dezminte niciodată, ci și o artă esențialmente intuitivă, de mare clasă... Spuneți că el s-a uitat la toată lumea. De ce nu? Și lumea întreagă s-a uitat la el, dar îl reneagă. A fost unul dintre maeștrii mei și eu nu-l reneg"[10].

La care alți maeștri se va fi referind Gau-

guin? În afară de Corot, Jongkind și Pissarro, e

vorba desigur despre impresioniști, pe care îi descoperă la sosirea sa în Paris. El începe să le urmărească atent producția, mai întîi prin intermediul colecției Arosa, și, curînd, prin galeriile de tablouri moderne, ce se găseau în epocă, chiar pe strada Laffitte, la doi pași de Bursă. Marile bătălii ale impresionismului se dau exact între anul sosirii sale la Paris 1871 și 1879, dată la care participă pentru prima oară la o expoziție de grup. Gauguin a trăit deci aceste bătălii, de aproape sau de departe; faptul e discutabil doar în măsura în care nu știm cu exactitate dacă îl va fi cunoscut pe Pissarro încă din 1874 la Gustave Arosa. În orice caz, el vede faimoasa expoziție impresionistă din 1874 în sălile fotografului Nadar, prietenul lui Arosa, și asistă la dezlănțuirile pe care ea le provoacă în presă, unde mișcarea e botezată în deriziune „impresionistă"[11]. Cei cîțiva ani ce urmează războiului din 1870 și Comunei sînt tocmai aceia cînd pictorii, ce vor face celebru adjectivul menit inițial să-i ridiculizeze, formează un grup mai unit ca oricînd, lucrînd adesea împreună în micile orașe din Ile-de-France cu nume devenite celebre în istoria picturii: Manet, Monet și Renoir la Argenteuil, Cézanne și Pissarro la Auvers-sur-Oise și la Pontoise. Acesta e momentul în care se fixează cu adevărat unitatea mișcării și a stilului impresionist.

Dacă Gauguin e pînă în 1882 un agent de bursă care „face artă" în timpul său liber, pictura ocupă totuși un loc primordial în viața lui și, drept aceea, profită de succesele sale financiare pentru a-și aduna o foarte frumoasă colecție de pictură aproape exclusiv impresionistă. Din cîte se pare, admirația lui se îndreaptă, mai ales, spre masivitate, dar senzualul Renoir pare să nu-l atragă deloc. În schimb el e unul din primii amatori de Cézanne. Cîțiva ani mai tîrziu, Gauguin, reîntors la Paris după un sejur în Danemarca, recapitulînd ceea ce conținea colecția rămasă în întregime la Mette în Copenhaga, notează, pe un carnețel recent descifrat și publicat[12], că posedă: nouă Pissarro, un Marry Cassatt, un Sisley,

cinci Guillaumin, un Jongkind, un Daumier și cinci Cézanne, la care ține, spune el, ca la „lumina ochilor". Ei reprezintă respectiv *Casa lui Zola* de la Médan, *Estaque* sau *Munții din Proveța*, *O alee cu arbori*, *Secerișul* și în sfîrșit o *Natură moartă* reprodusă mai tîrziu în fundalul unuia din propriile sale tablouri și din care se va inspira adesea.

Cît despre propria sa pictură, cei zece ani dinaintea lui 1884 sînt ani de formare, de mare progres tehnic, dar ani relativ staționari pe planul independenței și a truvaiurilor personale. În acest răstimp, îl vedem pe Gauguin oscilînd între două influențe majore: Pissarro și Degas.

De la Pissarro, Gauguin dobîndește respectul pentru natură, sensul muncii umile și artizanale în raport cu realitatea, dezgustul pentru orice formă de academism sau facilitate și ideea, nouă pe atunci, că valoarea unui artist nu e obligatoriu legată de succesul său. În același timp, la un mod destul de curios, Pissarro inculcă elevului său unul din principiile pe care Gauguin le va dezvolta mai tîrziu în optica diferită a simbolismului: trebuie să recreezi natura după observație și nu să te mărginești la a o reprezenta. E paradoxal, într-adevăr, faptul că bunul Pissarro i-a transmis lui Gauguin ideile care, împinse la extrem, îl vor ajuta pe acesta din urmă să se detașeze și de el și de impresionism. Căci, în aceeași vreme cînd Gauguin lucrează sub cea mai directă influență a lui Pissarro, ce ne dezvăluie oare sfaturile pe care acesta le dă fiului său Lucien, pictor debutant deopotrivă? „Va veni un moment cînd vei fi uimit de ușurința cu care vei reține formele și, lucru curios, observațiile ce le vei face din memorie vor avea o forță cu mult mai mare, cu mult mai originală decît acelea făcute direct după natură"[13]. Chiar în ziua următoare acestei scrisori, Gauguin, fiu adoptiv provizoriu ca atîția pictori-ucenici din perioada impresionistă, era la Pissarro la Osny. Ne putem lesne imagina că această idee, esențială pentru evoluția ulterioară a tînărului artist, va

fi revenit adesea în interminabilele lor discuții despre artă.

În toată această perioadă, creația lui Gauguin se orientează către două direcții destul de opuse, după cum e vorba de peisaje sau de naturi moarte. Peisajele, efectele din ninsoare, crînguriile vaporoase deasupra cărora stăruie cerul, amintesc de Pissarro și uneori de Sisley prin factura și instantaneul vizunii. Dimpotrivă, în naturile moarte, în interioare sau în portrete, influența lui Degas e evidentă. Nudurile — *Suzana cosînd* —, portretele de copii sau femei sînt lucrate ca pastelurile din epocă ale lui Degas și, mai ales, compoziții cum sînt *Interiorul Pictorului la Paris, strada Carcel, Copil dormind* sau *Sculptorul cu fiul său,* pastel aflat acum în Petit Palais la Paris, sînt decupate în maniera abruptă și surprinzătoare din care Degas scosese deja efecte spectaculare împrumutate poate de la japonezi. Dealtfel nu Gauguin e cel ce va duce la extrem factura plastică și umorul acestui tip de compoziție ci, cîțiva ani mai tîrziu, Toulouse-Lautrec și Pierre Bonnard.

Degas a fost, în orice caz, unul din primii și cei mai fideli apărători ai picturii lui Gauguin. „Sînteți gata de drum"[14] i-ar fi zis la vremea respectivă și cînd Gauguin se detașează de Pissarro, o face pentru a se întoarce spre Degas.

La drept vorbind, nu erau la mijloc decît rațiuni de ordin pictural. Degas, personalitatea cea mai rebelă a grupului impresionist, nu iertă lui Renoir, Sisley și Monet de a fi căzut la învoială cu *Salonul* oficial din 1882, ceea ce reprezenta pentru el o adevărată trădare. Mereu sedus de cei ce „refuzau să se alinieze", Gauguin era impresionat de figura lui Degas cît și de talentul său, și omagiul pe care i-l aduce în *Avant et Après,* se adresează mai ales ireductibilei sale independențe. Între acești doi oameni, pictorul subtil al vivacității ce se manifesta, mai ales față de contemporani, prin celebra sa „maliție" dar a cărui corespondență revelează prietenii tandre și

fidele, şi Gauguin, pictor al începutului şi al memorialului, avînd un dar deosebit de a se face detestat, de-a lungul întregii sale vieţi, prin brutalitatea, stîngăcia şi prin ceea ce Jean Dolent numea cu indulgenţă „Legitimul său egoism productiv", exista întotdeauna un fel de complicitate tacită, asociată cu bunăvoinţa părintească a lui Degas faţă de Gauguin, menită să-i uimească pe Pissarro şi contemporanii săi.

În acel sfîrşit de secol cînd frecventarea anarhiştilor şi a socialiştilor a politizat toată inteligenţia literară şi artistică, Gauguin găsea la Degas o atitudine apropiată de a lui. Şi la unul ca şi la celălalt se regăsesc aceleaşi trăsături de mizantropie, o ură identică pentru progres şi pentru atotputernica burghezie a secolului al XIX-lea, scepticismul uşor dispreţuitor şi aristocratic ce caracterizează pe „anarhistul de dreapta". Aceasta arată în ce grad se găseau ei în opoziţie cu concepţiile umanitare atît de răspîndite la artiştii timpului, fie că erau de tendinţă socialistă la Pissarro, sau evanghelică la Van Gogh. Aceşti doi oameni şi artişti atît de diferiţi vădesc acelaşi individualism sălbatic, însufleţit parcă de ostilitatea celorlalţi, şi Gauguin, căruia Strindberg îi spunea „Personalitatea dumneavoastră se complace în antipatia pe care o suscită"[15], nu e lipsit de asemănare cu Degas care-i declara unui prieten: „Spui pretutindenea că nu sînt rău, că lumea se înşală asupra mea! Dacă-mi iei asta, ce-mi mai rămîne?"[16].

Din generaţia impresionistă, Edouard Manet veghea şi el asupra pictorului al cărui talent prindea viaţă. Încurajarea sa, mai mult decît influenţa directă (cel puţin la vremea respectivă), îi e foarte preţioasă lui Gauguin: „El mi-a zis odinioară cînd a văzut un tablou al meu (la început...) că era foarte bun, iar eu am răspuns din respect faţă de maestru: «O, nu sînt decît un amator (...)» — «A, nu, spuse, Manet, (...) amatori nu sînt decît cei care fac pictură proastă», Asta mi-a căzut foarte bine"[17].

Amator, Gauguin va rămîne totuşi mai bine de 10 ani: între 1871 şi 1882, dată la care legenda sa de aur vrea ca el, împins de irezistibilul său destin, să fi abandonat Bursa pentru Artă. Adevărul e însă mai nuanţat.

Ne-am putea întreba mai întîi cum un tînăr, care nu era *a priori* cu nimic mai inteligent decît oricare altul şi nu ştia să facă nimic, putuse găsi, de la o zi la alta, o slujbă la Bursă; acesta era cazul lui Gauguin, dar şi acela a numeroşi alţi tineri. Într-adevăr, nu numai Schuffenecker, pictorul ce-i va fi mai tîrziu unul din cei mai fideli companioni, dar şi un alt artist pe care îl va regăsi la Pont-Aven, Granchi-Taylor, precum şi doi tineri scriitori pe care literatura lor nu-i ajuta încă să trăiască: Octave Mirbeau şi Henry Becque putură, în cursul perioadei respective, să-şi cîştige existenţa în acelaşi mod. De ce avea Bursa acest privilegiu? Pînă în 1880, neexistînd încă telefonul, era nevoie de misiţi care puteau să fie tineri fără calificare specială însă cultivaţi, plini de energie, „prezentabili", capabili să recomande titlurile la modă clienţilor aşezaţi pe la mese în cafenelele ce înconjoară şi azi piaţa Bursei[18].

Or, începînd din 1880, fără a mai vorbi de invenţia telefonului ce permitea să te lipseşti de intermediari, fie ei oricît de convingători, se anunţă o criză de bursă, al cărei apogeu va fi crahul din 1882: toţi aceşti tineri sînt astfel aruncaţi în stradă. Agenţii de schimb concediară atunci întregul personal. În 1883, cînd Gauguin plecă la Rouen, el speră, în mod naiv, să realizeze cu pictura afacerile convenabile cu care îl învăţase Bursa. „Hotărît Gauguin mă nelinişteşte, pare şi el un straşnic negustor, cel puţin în preocupări"[19], remarcă Pissarro, stupefiat de a vedea că Gauguin nu e deloc conştient de viaţa dificilă care, cu siguranţă, îl aşteaptă. La drept vorbind, ce altă atitudine putea să aibă Gauguin pentru a încerca s-o liniştească pe Mette, buna burgheză, mamă a cinci copii, pe care evoluţia profesională a soţului ei începea s-o înspăimînte?

Oricum, faptul de a putea consacra mai mult timp şi energie operei sale, în acel moment, n-a schimbat mare lucru în pictura lui Gauguin. De la Osny la Rouen unde îl însoţi, în vara lui 1883, pe Pissarro: „E clar, el ia Rouen-ul cu asalt"[20] — crezînd că viaţa aici e mai puţin scumpă şi amatorii de artă mai numeroşi — nu se constată schimbări fundamentale. Ele vor veni, mai tîrziu, începînd din 1885 care e anul veritabilei mari cotituri în cariera lui Gauguin, mai mare chiar decît aceea cînd trebuise să părăsească Bursa şi siguranţa vieţii.

Totuşi, chiar şi anul 1884 prezintă un cert interes. Mai întîi, imperceptibil, paleta lui Gauguin devine mai stinsă; Huysmans era deja uimit de a-i vedea, la expoziţia impresionistă din 1882, o pînză în tonalităţi „pămîntii şi surde"[21]. Pe de altă parte îl vedem exersîndu-se din ce în ce mai mult în sculptură, cea ce indică o insatisfacţie, o nevoie de soliditate, poate chiar de ceva obscur şi misterios pe care tremurătoarele lumini impresioniste nu i-l oferă. Gauguin a executat, în 1881, un portret al Mettei şi un altul al fiului său, amîndouă în marmoră, cu ajutorul sculptorului Brouillet, vecinul său a cărui pecete o poartă îndemînaticele busturi cel puţin în egală măsură ca şi pe aceea a semnatarului lor.

Dar în 1884, el sculptează o cutie de lemn, unde aplică două *netsuké** japoneze[22]. Gauguin îşi manifestă aici în mod clar gustul său pentru arta exotică, domeniu în care mulţi îl precedaseră deja, fie ei artişti sau nu: arta japoneză era pe vremea aceea în culmea vogei sale populare, se deschisese chiar şi un raion japonez la Bon-Marché, unde cele mai îngrozitoare statuete de export se învecinează cu serii de stampe populare remarcabile[23]. Dar modul lui de a aborda arta japoneză e mult mai nou şi mai puţin folcloric decît al celor mai mulţi contemporani ai săi. Impresioniştii aproximaseră de la distanţă

---

33 * Figurine japoneze. (N. Tr.).

universul formal al stampelor; pentru Gauguin, marea învățătură a japonezilor rezidă în ceea ce și azi admirăm și încercăm să împrumutăm de la ei: frumusețea la nivelul existenței și a obiectelor cotidiene, o frumusețe rezervată nu numai producțiilor *artistului,* a cărui operă, de pe peretele unde atîrna, domina adeseori, începînd din vremea celui de al doilea imperiu, hidoasele obiecte casnice. Încă din acea vreme existau în Anglia, anumite încercări de a reacționa împotriva rupturii, vădită în stilul victorian, între artă și producțiile industriale.

Aceste reacții erau adesea fructul unei filozofii arhaizante, ca să nu spunem reacționară, care căuta să regăsească, în decorul industrializat al Angliei victoriene, parfumul unei „naturi" dispărute, fie că era vorba de arta de a trăi sau de ceea ce numim astăzi „formele utile". Teoreticianul acestei întoarceri la surse era Ruskin iar dintre artiștii și artizanii sau artiștii-artizani care se străduiau, în cursul jumătății a doua a secolului al XIX-lea englez, să dea naștere unui stil nou, plecînd de la concepțiile antiindustriale, unii veneau din școala prerafaelită, alții se grupau în jurul lui William Morris printre acei „designers" ai Școlii din Edinburgh, creatorii lui „arts and crafts". Și unii și ceilalți, întorcîndu-se la vechile metode de imprimare a țesăturilor pe lemn, a gravurilor și afișelor, desenînd noi modele de ornamente și de mobilier, contribuiră la creearea a ceea ce se va numi curînd, dincolo de canalul Mînecii, „modern style"[24].

Gauguin este, în Franța, în 1884, unul dintre primii ce imprimă direcția care se va numi pe continent *l'art nouveau.* În anul precedent, îl vedem interesîndu-se în același spirit de tapiserie și rugîndu-l pe Pissarro să facă împreună cu el schițe pentru a creea o „tapiserie impresionistă". Ideea va rămînea aici, dar zece ani mai tîrziu, Aristide Maillol, admirator al lui Gauguin, va relua proiectul său în stil „nabist". Dacă dorința lui de a face tapiserie, de a executa fresce sau vitralii nu se realizează, îl vom vedea totuși cu-

rînd pe Gauguin exprimîndu-şi geniul — şi chiar, după spusa numeroşilor contemporani, ca Odilon Redon, Eugène Carrière sau Félix Fénéon, superlativul geniului său — într-un alt domeniu al acestei arte zise „aplicată": ceramica.

De la o vreme, pictura lui Gauguin trădează apariţia unei noi influenţe, cu mult mai importantă şi mai profundă pentru viitorul stilului său: acea a lui Paul Cézanne[25]. Această influenţă apare într-un mod evident în natura moartă numită *Paharul irizat*. Compoziţia: ulcior, pahar, mere, vădeşte o masivitate geometrică cu totul nouă la autorul ei, şi tuşa, mult mai largă şi mai simplă, urmăreşte mai mult construcţia obiectelor, decît situarea lor în lumină.

Cu trei ani în urmă, în 1881, Gauguin stăruise îndelung la Pontoise în preajma lui Pissarro şi Cézanne, şi observase foarte atent modul de a picta al celui din urmă, dealtfel pentru ultima dată, căci Cézanne avea să se retragă în 1882 aproape definitiv în Provence. Atenţia şi admiraţia lui nu erau de natură să-l încînte pe Cézanne, care se arăta chiar foarte iritat, şi se spune că ulterior avea să-i reproşeze adesea de a-i fi „ciupit mica lui descoperire", şi de a i-o fi „plimbat la tropice"[26]. În realitate, Cézanne nu jucă un rol primordial în evoluţia lui Gauguin decît doi ani mai tîrziu, la Pont-Aven, dar acest tablou din 1884, pe care l-ai crede antedatat, întratît diferă de producţia din epocă a autorului său, arată într-adevăr tot ceea ce pictura lui Cézanne avea să-i aducă lui Gauguin în domeniul mijloacelor de a reacţiona împotriva impresionismului lui Pissarro.

La Rouen, împreună cu familia sa, Gauguin făcînd, spre marea lui nedumerire, cruda experienţă a faptului că pictura nu e întotdeauna vandabilă, Mette hotărăşte plecarea şi instalarea lor la propriii ei părinţi, în Copenhaga. Cunoaştem ce a însemnat pentru Gauguin acest sejur în Danemarca, în parte datorită corespondenţei purtată cu întreprinderea de prelate ceruite, Dillies &
35 Co la care se angajase ca depozitar local. De-a

lungul acestor scrisori sinistre, pe care Gauguin se străduia să le compună în stil comercial[27], se simte din zi în zi crescînd şi luînd proporţii fiasco-ul financiar şi neliniştea autorului lor. Socrii se poartă rece şi îl dispreţuiesc, Mette devine acră, şi expoziţia pe care încearcă să o organizeze, la cercul de artă din Copenhaga, provoacă un asemenea scandal, încît trebuie închisă foarte repede, deşi nu chiar în prima zi, cum va povesti el apoi, exagerînd evenimentul[28].

Despărţit de Pissarro, de Schuffenecker, izolat de mediile artistice pariziene în plină efervescenţă în momentul plecării sale, Gauguin atribuie tuturor celor părăsite o nouă valoare, şi poate şi o realitate dintr-o dată dramatică ideilor pe care nu le trăise la Paris, decît la modul exterior.

„Îmi pare uneori că sînt nebun şi totuşi, cu cît reflectez seara în pat, cu atît cred că am dreptate"[29].

În realitate, cel puţin tot atît cît o vocaţie ce nu are pînă aci nimic irezistibil, sau o artă ce nu poartă încă evidenţa geniului, această acumulare de eşecuri — în afaceri, în viaţa conjugală — poate explica şi ea evoluţia ulterioară a lui Gauguin. Iată-l într-adevăr curînd, printr-o acţiune vitală care seamănă mai mult cu o evadare decît cu o sumbră determinare, precipitîndu-se într-o viaţă de artist blestemat. Cursul dramatic al destinului său, precum şi o necesitate interioară vor contribui deopotrivă la orientarea artei sale, încă nedefinită, către introspecţie şi reflecţiune, departe de instantaneele fericite ale naşilor lui impresionişti.

II. PRIMELE PLECĂRI
1885–1887

Visul! Visul! prieteni!
să luăm drumul visului!

LES DELIQUESCENCES
D'ADORÉ FLOUPETTE 1885

Criza plastică trăită curînd de către Gauguin, la modul său, ca epopee, şi căreia începe el să-i simtă importanţa încă la Copenhaga, se identifică cu angoasa generală a picturii, consecinţă, la sfîrşitul secolului, a revoluţiei provocată de marea bulversare impresionistă. După ce negase de fapt toate valorile academice: importanţa subiectului, „a redării", a clarobscurului, a compoziţiei, a desenului, a modeleului în avantajul unui mai mare şi mai proaspăt adevăr al senzaţiei, impresionismul se găsea — după cincisprezece ani şi încă înainte de a fi acceptat de public — într-un fel de impas.

Renoir simte, către 1885, nevoia de a regăsi un desen mai sever decît acela pe care îl organizează pe pînză simplele reflexe colorate şi se întoarce către un stil numit „acru" sau „ingresc", — Monet, impresionist pur, va fi singurul ce va împinge aventura pînă la ultima ei logică, pictînd într-un stil din ce în ce mai improvizat şi mai direct senzaţii vizuale din ce în ce mai reduse, dîndu-le, prin însăşi acest fapt, o nouă măreţie care glorifică instinctul vizual şi „datele imediate ale conştiinţei". Pissarro, nehotărît asupra direcţiei ce trebuia luată, se entuziasmează, în 1886, pentru tehnica tînărului Seurat, devine, după propria sa formulă, un *impresionist ştiinţific* şi-i califică pe vechii săi tovarăşi drept *ro-*

mantici sau *taşişti.* Singur Cézanne, protejat de soliditatea constructivă a picturii sale, ca şi de modestia intenţiei lui, scapă de acest vînt de nelinişte stilistică. Nu e de mirare că tocmai spre el se întoarce Gauguin aflat în prada confuziei.

De la Copenhaga, el îşi încredinţează reflecţiile sale lui Schuffenecker, prietenul şi colegul său de la banca Bertin, care se consacră şi el din ce în ce mai mult picturii. O scrisoare din ianuarie 1885, confuză dar esenţială pentru cunoaşterea evoluţiei artei lui Gauguin, arată care sînt acum preocupările lui[1]. El nu e din generaţia lui Seurat, Anquetin sau Émile Bernard, plini de certitudini, şi care ajung la pictură cu un ochi nou, după un impresionism ce reprezintă arta generaţiei precedente. În 1885, el nu are, asemenea lor, sub douăzeci şi cinci de ani, ci cu zece ani mai mult, şi încă zece ani de experienţă „impresionistă".

Cum să depăşeşti expresia senzaţiei prin inteligenţă, fără a o trăda pe una cu cealaltă? El evocă pe Cézanne „neînţelesul" ce „îndrăgeşte în formă un mister şi o linişte grea de om culcat anume ca să viseze", şi a cărui „culoare este gravă asemenea caracterului orientalilor". El compară grafologia şi culoarea, capabile să te trimită fiecare din ele în altă parte, traducînd, una, caracterul autorului ei, cealaltă, morfologia operei. E emoţionant să vezi ţîşnind de-a valma, în această scrisoare, toate temele viitoare ale lui Gauguin: exotismul (aici oriental), gustul misterului, o căutare simbolică a formelor şi a culorilor, admiraţia pentru Cézanne — şi de a-l vedea evocînd o „linişte grea" pe care e încă departe de a fi ştiut s-o exprime în propria-i pictură, dar care, într-o zi, îl va caracteriza deopotrivă.

În fine, el se preocupă de conceptele neoplatoniciene ca numărul de aur sau simbolismul liniilor şi al culorilor asupra cărora se întreabă pe cît de confuz pe atît de pasionat: „Toate cele cinci simţuri ale noastre ajung *direct la creier* impresionate de o infinitate de lucruri, şi pe care nici o educaţie nu le poate distruge. Am ajuns la concluzia că există linii nobile, mincinoase etc.,

linia îngustă dă infinitul, curba limitează creaţia, fără a socoti fatalitatea în numere, cifrele 3 şi 7 au fost ele oare îndeajuns discutate?"

Aceste cifre, ca şi toată simbolistica plastică sînt în acelaşi moment discutate şi la Paris, dar de către un pictor cu un spirit infinit mai metodic şi mai speculativ, Georges Seurat, de către tineri scriitori simbolişti ca Gustave Kahn, Félix Fénéon. Ele sînt discutate în egală măsură de esteticianul Charles Henry, autorul unei savante *Introduction à une Esthétique scientifique* (Introduceri la o Estetică ştiinţifică), publicată chiar în perioada cînd Gauguin visa, la Copenhaga, chei matematice şi soluţii picturale absolute.

Or toţi aceşti oameni, în căutarea unei depăşiri a impresionismului, aveau o sursă comună, deopotrivă picturală şi literară: Eugène Delacroix, sau mai exact Delacroix în interpretarea lui Baudelaire. Precum fusese încă pentru tînărul Cézanne, pictorul romantic a fost şi pentru Gauguin, ca şi pentru Seurat modelul de ultimă oră al ştiinţei coloritului. Dincolo de Monet şi Renoir, el fusese acel pictor care ştiuse să folosească culoarea, nu pentru bucuria instantaneului vizual, ci pentru exprimarea unui sentiment sau a unei idei. *Jurnalul* lui Delacroix nu apare decît la sfîrşitul secolului iar Gauguin n-a putut să vadă marea retrospectivă Delacroix de la Şcoala de Arte Frumoase, ce are loc chiar în timpul cînd el scrie respectiva scrisoare, dar, ca oricare din acest mediu literar şi artistic unde se naşte atunci simbolismul, citise cu pasiune pe Baudelaire, şi în special ceea ce poetul îl face pe Delacroix să spună despre culoare. Această lectură îl inspiră uneori aproape cuvînt cu cuvînt pe Gauguin în scrisoarea către Schuffenecker. „Există contururi nobile, altele comune, armonii liniştite, constante, altele care te neliniştesc prin îndrăzneala lor", şi Baudelaire, comentînd pe Delacroix, scrisese: „Există într-adevăr un ton deosebit atribuit unei părţi oarecare a tabloului ce devine cheie şi le guvernează pe celelalte. Toată lumea ştie că portoca-

liul, galbenul și roșul inspiră și reprezintă idei de bucurie, bogăție, glorie și dragoste"[2].

Totuși, pornind de la aceleași surse și de la preocupări paralele, atitudinea lui Gauguin e de pe acum total diferită de aceea a lui Seurat și a prietenilor lui. La aceștia, poeți simboliști sau pictori neoimpresioniști, a cunoaște legile interne ce guvernează senzațiile și a ști ce forme și ce culori le simbolizează ține de o încredere în știință și în progres, ce se sincronizează cu pozitivismul secolului. Seurat gîndește că opera de artă trebuie să încarneze un fel de armonie universală pe care și știința, prin alte mijloace, o vădește în egală măsură; contrar impresionismului, considerat atunci ca o schiță de operă, ca o artă aservită naturii și simplelor senzații, noua pictură trebuie să recreeze această natură plecînd de la elementele primare din care este ea însăși alcătuită: ea trebuie să-i regăsească stilul și nu aparența — asemenea teatrului clasic care, prin condensarea și stilizarea lui, dezvăluie eternul și adevărul profund al vieții cotidiene. În fine, ambiția acestei noi picturi este, după formula lui Fénéon, de „a sacrifica anecdota arabescului, nomenclatura sintezei, efemerul permanentului", și de „a conferi Naturii", pe care „o obosea în definitiv realitatea ei precară, o autentică realitate"[3].

Această definiție, destinată a califica arta lui Seurat, ar putea, dacă nu era aluzia la arabesc, să se aplice și picturii lui Cézanne. Prin aparența lucrurilor și a ființelor, Cézanne vroia și el să caute ceea ce domină structura lor formală, dinamismul intern, dar într-o direcție care prepară cubismul, și nu, ca în cazul picturii lui Seurat, fovismul și abstracțiunea.

Cézanne, ca și Seurat, vrea „să confere naturii o realitate" mai puțin ușoară decît aceea a impresionismului, redusă la aparență: Gauguin simte și el, din 1885, că țelul său nu e o reprezentare a naturii, fie ea și superioară: el caută, fără să știe încă prea bine ce, *altceva, aiurea*. Și apoi, demersul lui Gauguin este, de la bun început, mai sentimental, mai afectiv, decît acela al lui Cé-

zanne și al lui Seurat, de unde apropierea care se va face curînd, în mod firesc, între Gauguin și părintele expresionismului: Vincent van Gogh. Dar, dacă ideile estetice pe care Gauguin le exprimă cu mai multă sau mai puțină claritate sînt chiar acelea ce învăluie acești ani '85—'86 cînd se naște simbolismul poetic și pictural, el le impregnează însă confuz de reveria ce-i este cu totul proprie, ca și cînd le-ar dirija de pe acum întru căutarea a ceva imemorial și obscur, a ceea ce, după cîțiva ani, va crede că poate găsi mai lesne în lumile îndepărtate. „Toate cele cinci simțuri ale noastre ajung direct la creier impresionate de o infinitate de lucruri, și *pe care nici o educație nu le poate distruge*", scria el lui Schuffenecker. Pentru a depăși impresionismul apreciat ca fiind insuficient, Seurat va încerca să subordoneze sensibilitatea inteligenței, într-o pictură pe care o vroia științifică; Gauguin în schimb, odată cucerită maturitatea picturală ce-i lipsește încă total cînd scrie aceste rînduri, va porni într-o căutare pe cît de naivă, pe atît de disperată, dar care îl va face, pe parcurs, să picteze cele mai frumoase tablouri, să caute graal-ul rousseauist al unui paradis pierdut al sensibilității: „ceea ce nici o educație nu poate distruge".

Că la lectura lui Baudelaire, într-o perioadă de gestație, sensibilitatea lui Gauguin va fi avut, într-o anumită măsură, propria ei revelație, cum ne va confirma-o cînd va atinge maturitatea, pare în afara oricărei îndoieli. Dar pictura contemporană? După cum vom avea adesea ocazia de a o constata la Gauguin, producția sa îi urmează de departe meditațiile sau mai curînd impulsurile intelectuale: el decide, întrevede, muncește din greu — și în fine, ajutat adesea de unul sau de altul dintre amicii săi, găsește forma adecvată propriei sale gîndiri. Dar ceea ce găsește el atunci mărturisește o măiestrie și o putere ce depășesc de cele mai multe ori pictura acelora care îi vor fi servit de „revelatori". În momentul cînd îi dă lui Schuffenecker acest sfat care definește cu claritate ceea ce va reuși

el să picteze, însă mai tîrziu: „Un mare sentiment poate fi tradus imediat, visează la el, şi caută-i forma cea mai simplă[4], el însuşi se zbate în penibile contradicţii de stil. Ataşat încă impresionismului care-l formase, el îşi urmează, lent şi cu eforturi, propria-i evoluţie. De la Copenhaga îi scrie lui Pissarro: „În noua mea căutare cerurile sînt dificile. Caut să realizez totul foarte simplu, şi în acelaşi timp în tonuri foarte divizate: o nouă factură care e foarte puţin încrucişată, răspunde la toate acestea cu multe opriri" şi cu cîteva săptămîni mai tîrziu: „Seria mea de la Rouen reprezintă mai curînd o trecere decît baza a ceea ce am întrevăzut, adică o pictură foarte mată, fără salturi aparente iar latura ternă nu mă sperie, simţînd că-mi era necesară"[5].

El nu realizează la Copenhaga — pe care o va părăsi curînd, mai mult sau mai puţin alungat, din cîte se pare, de socri cărora o rudă atît de „boemă" nu le făcea deloc cinste — ceea ce întrevede, după cum n-o face nici la Paris unde îl aşteaptă unul din momentele cele mai penibile din viaţa lui: toamna şi iarna anilor 1885—1886.

La Paris, unde l-a adus cu sine pe fiul său Clovis, scrisorile către soţie ni-l arată în acelaşi timp amărît şi umil, fără un ban, fără lucru; trăind numai din vînzarea anumitor tablouri din colecţia sa — şi anume un Renoir şi un Pissarro. O parte din tablouri rămăsese la Copenhaga, şi el o imploră pe soţia lui să nu vîndă Cézannii, „într-o zi, vor avea o foarte mare valoare", nici Manet-ul şi nici Mary Cassatt. În cursul unui scurt popas la Dieppe, e semnalat în acel mediu de pictori eleganţi care adunaţi în jurul unor Degas, Jacques-Émile Blanche, Albert Besnard şi Helleu vor fi imortalizaţi de Marcel Proust în *Les Jeunes Filles en fleurs*. Nefericitul Gauguin, brutal, anxios, exhibiţionist, este ţinut la distanţă: „Imposibil să ai talent cu o asemenea alură ridicolă!" îl zeflemiseşte Helleu, iar pictorul Jacques-Émile Blanche, fiul celebrului psihiatru, îi face un portret neliniştitor: „Curioasa lui fizionomie, ţinuta extravagantă şi un anume aer rătăcit, pe care ta-

tăl meu de prea multe ori mi le-a indicat drept semne de megalomanie, m-au îndepărtat de el"[7].

La Dieppe, Gauguin pictează cîteva pînze care par o întoarcere la Jongkind, un fel de regresiune în raport cu impresionismul dar şi un ciudat tablou *Femeie la scăldat*, primul în care se prefigurează o nouă direcţie în pictura lui, prin aplaturi şi prin compoziţia de friză a figurilor în costume de baie negre, cu braţe albe care, poate încă nu fără o anume stîngăcie, vădeşte o reală fermitate decorativă. Totuşi Gauguin nu e reprezentat cu această pînză la Paris în Salonul impresionist din 1886, ci cu peisaje mai apropiate de Pissarro.

Această celebră a opta şi ultima expoziţie de grup, din mai 1886, marchează, în general, sfîrşitul impresionismului ca mişcare revoluţionară şi începutul istoriei a ceea ce, în lipsă de altceva mai bun, s-a convenit a se numi postimpresionism. Seurat expune *La Grande Jatte*, tabloul său manifest, şi două lucruri se evidenţiază limpede în confuzia tendinţelor exprimate: abolirea impresionismului e certă, iar Gauguin nu apare aici decît ca un element încă minor al avangardei dar care se orientează în aceeaşi direcţie. Cel mai strălucit şi cel mai perspicace dintre criticii epocii, Félix Fénéon, discerne imediat deosebirile dintre Gauguin al anului 1886 şi impresionistul de pînă atunci: „Tonurile domnului Gauguin sînt foarte puţin distanţate unele de altele: de aici acea armonie surdă a tablourilor sale. Arbori denşi izbucnesc din pămînturi grase, planturoşi şi umezi, năpădesc cadrul, suprimă cerul. Un aer greu. Cărămizi întrezărite indică o casă în apropiere; părul şi pielea, boturile care pătrund în hăţiş sugerează vaci. Acest roşu al acoperişurilor şi al animalelor, pictorul îl opune, în mod constant, tonurilor sale de verde (...)"[8].

Nu e de mirare că Fénéon va fi fost sensibil la căutările de culoare ale lui Gauguin. De fapt, în dările de seamă ample scrise pe marginea expo-
 ziţiei, el se face crainicul noii tehnici a „diviziu-

nii ştiinţifice a tonului", folosită magistral de Seurat în *La Grande Jatte*, manifestînd pentru prima oară, şi înaintea lui Gauguin cel de la Pont-Aven, voinţa acestei generaţii de impresionişti dizidenţi pe care observaţia proaspătă a înaintaşilor lor nu-i mai satisface: crearea unui nou *mare stil.*

Pissarro era în acel moment convertit la metodele lui Seurat şi făcea parte din grupul compus din Signac, Angrand, Dubois-Pillet etc. Gauguin va rîde ulterior de stilul acelora pe care îi va numi „tineri chimişti" şi „negustori de puncte", ironizîndu-i în special într-o natură moartă — şarja pictată la Pont-Aven, şi intitulată *Ripipoint* —, dar i se va întîmpla şi lui să folosească uneori procedeul, chiar şi în Tahiti, în scopuri pur decorative.

De fapt, dacă procedeul pictural la care va ajunge este total diferit de acela al neoimpresioniştilor, tehnica lui Gauguin se dezvoltă pornind de la premise analoage. Fénéon sesizase un element esenţial al coloritului lui Gauguin: opoziţia complementarelor şi el dă aici exemplul roşului şi al verdelui. Dar această armonie prin contrast Gauguin nu o obţine la nivelul tuşei, ca neoimpresioniştii care pun un punct galben alături de unul albastru, în intenţia ca spectatorul, depărtîndu-se îndeajuns de pînză, să vadă un verde mai pur decît acela ce se prepară amestecînd pe paletă cele două culori primare. El caută, dimpotrivă, să opună unul altuia mari spaţii colorate pentru ca, de exemplu, verdele lîngă culoarea lui complementară, să pară mai verde. Pe de altă parte, remarcînd că „tonurile lui Gauguin sînt puţin distanţate unele de altele", criticul vrea să spună că în culorile contrastante, de pildă în roşu şi verde, tonul, adică densitatea culorii, rămîne acelaşi: contrar neoimpresioniştilor care vor o pictură luminoasă şi cu reflexe schimbătoare, alternînd tonurile calde şi cele reci, Gauguin rămîne la aceeaşi tonalitate. Pentru că, în realitate, scopurile lui sînt diferite: el caută să nu facă o

pictură luminoasă, ci, tatonînd încă, se străduieşte să exprime o unitate, o „muzicalitate" mai simbolistă.

La maturitate, pictura lui Seurat, începînd din 1886, şi aceea a lui Gauguin, de peste doi ani, îşi au deci punctul de plecare în reacţia lor comună împotriva impresionismului, şi ambiţionează deopotrivă spre simbolism. La Seurat simbolismul este raţional şi scientist şi trimite la o realitate ce se vrea eternă, de unde fixitatea, inflexibilitatea, pulberea luminoasă şi acea nuanţă de imuabil, caracteristice picturii sale. Simbolismul lui Gauguin e infinit mai afectiv şi în acelaşi timp mai decorativ, el vrea să exprime prin textura decorativă complexă şi prin culoare un fel de fervoare idealistă. De unde obsesia arhaismului, a epocilor în care arta era *inspirată* şi nu creată în vederea frumosului: evul mediu, India şi Egiptul vechi, sau arta zisă „primitivă". Cei doi, Seurat şi Gauguin, cu toate că nu se iubeau, se simţeau îmbarcaţi pe aceeaşi corabie. Fénéon, ale cărui gusturi înclinau clar către arta jansenistă şi intelectuală a celui dintîi, a subliniat cu destulă obiectivitate ceea ce era comun celor doi pictori: „Mijloacele taşiştilor, atît de proprii să figureze viziuni disparente, au fost abandonate, prin 1886, de către mai mulţi pictori preocupaţi de o artă de sinteză şi de premeditare. În timp ce d. Seurat, d. Signac, d. Pissarro, d. Dubois-Pillet îşi realizau concepţia unei asemenea arte în tablouri unde episoadele se contopesc într-o orchestraţie generală, obedientă faţă de legile opticii şi unde personalitatea autorului rămîne latentă, precum aceea a unui Flaubert în cărţile sale, d. Paul Gauguin se străduia către o ţintă analoagă, dar apelînd la alte mijloace"[9].

Dealtfel, înainte de a se îndepărta unii de alţii definitiv, Gauguin şi neoimpresioniştii, îndeosebi Seurat şi Signac, se văd în 1886 mult mai frecvent decît o va mărturisi ulterior fiecare din ei şi decît se crede în genere. Intermediarul amical e evident Pissarro, care rămîne legat de Gauguin. Acesta, la întoarcerea din Danemarca, este

în plină efervescență intelectuală, și foarte preocupat să găsească răspunsuri la toate problemele picturale pe care și le punea, cum o mărturisește scrisoarea către Schuffenecker, îndeosebi relativ la mijloacele de a-și întemeia sensibilitatea pe o structură mai solidă. Nu e deci nimic surprinzător în faptul că, propria lui artă fiind încă ea însăși destul de informă, el se interesează în mod special de soluțiile lui Seurat și ale amicilor săi, printre care se mai număra și maestrul său, Pissarro.

Într-un carnet inedit, recent publicat[10], datînd dintr-o epocă intermediară, între 1884 și 1888, dar a cărui lectură te îndeamnă să-l situezi mai exact între 1885—1886 —, el desenează o rozetă de complementare, în genul celei a lui Seurat, după un paragraf unde pomenește de „combinațiile nelimitate ale jocului de culori juxtapuse și neamestecate", și notează: „Există oare o știință a armoniei? Da." Pe de altă parte, un orientalist, amic al poetului Gustave Kahn și al eruditului Charles Henry a cărui *Estetică științifică* avea o mare importanță pentru Seurat, tradusese un text turc unde Zumbul-Zadé dezvoltă ideile unui anume „Mani, dătător de precepte", asupra picturii. Textul circulă în 1886 prin mediile respective. Șaptesprezece ani mai tîrziu, Gauguin recopiază cu grijă un extras din el în *Avant et Après,* iar printre hîrtiile lăsate de Seurat se află același text, reluat mult mai pe larg și copiat de el însuși. Care dintre cei doi îl cunoscuse primul și-l dădu apoi celuilalt...? Nu se știe[11]. Cert este însă că interesul lor nu are întrutotul aceleași rațiuni. Seurat trebuie să fi fost îndeosebi încîntat de precepte ca acesta: „Mulțumiți-vă cu aceste trei culori: indigo, roșu și galben. Cu răbdare veți ști astfel să compuneți toate nuanțele". Și de răbdare, Dumnezeu știe că nu ducea lipsă! sau bunăoară: „Nimic nu e negru și nimic nu e cenușiu. Ceea ce pare gri e un compus de nuanțe deschise pe care ochiul exersat le ghicește". Dar fraza următoare avea să-i unească deopotrivă pe Seurat din *La Grande Jatte* și pe

viitorul Gauguin. „Evitați poza în mișcare. Fiecare dintre personajele voastre trebuie să fie în stare statică." În fine, în acea perioadă, Gauguin se va fi interesat mai ales de tot ceea ce îi furniza un argument împotriva esteticii impresioniste, ca bunăoară: „E mai bine să pictezi din memorie, astfel opera ta îți va aparține, senzația, inteligența și sufletul tău vor supraviețui ochiului de amator", și: „În opera ta totul să respire calmul și pacea sufletească", și mai ales acest precept pe care îl va cita adesea: „Nu finisați prea mult, o impresie nu este niciodată destul de durabilă pentru ca insistența ulterioară asupra infimului detaliu să nu dăuneze primului jet; în felul acesta îi răciți lava și dintr-un sînge clocotitor făuriți o piatră. Fie ea chiar un rubin, aruncați-o cît mai departe"[12].

Gauguin datează acest text ca provenind din vremea lui Tamerlan, pe cînd în realitate autorul lui, foarte cunoscut orientaliștilor, e drept mai mult prin literatura galantă decît prin tratatele lui de pictură, nu moare decît în 1809. Dar pictorul e foarte dispus să găsească într-un text exotic, și care pe deasupra îi pare foarte vechi, învățămintele unei înțelepciuni pierdute în noaptea secolelor.

Totuși nu Orientul e cel ce-i oferă lui Gauguin ocazia unei plecări pe care o simțea din ce în ce mai necesară. De fapt, prima etapă către această „autentică realitate", ce se ascunde îndărătul efectelor efemere ale impresionismului, cerea peisaje mai puțin suave și mai propice misterului decît acelea din Ile-de-France îndrăgite de către Monet și Renoir. Unde le-ar fi putut găsi Gauguin prin apropiere, dacă nu în ținutul cel mai mitic atașat trecutului său, țara ultimilor druizi și a ultimilor șuani, ultim bastion împotriva Romei sau a Revoluției, țară arhaică prin alegere și ale cărei peisaje înseși amintesc în tristețea lor accidentele unei geologii fără vîrstă?

Voința deliberată de a întoarce spatele acestui secol industrial prosper, ca și constrîngerii antichității și clasicismului de școală, îl antrena în mod firesc pe Gauguin către ținutul eminamente romantic al Brocéliandei și al lui René, căruia Renan îi celebrase tocmai de curînd, în *Prière sur l'Acropole*, farmecele atotputernice. Nu e o coincidență faptul că, în 1886, apărea cu aproape patruzeci de ani întîrziere[13] *Un voyage en Bretagne* de Flaubert și Maxime du Camp unde autorii pretind a regăsi la aceste ființe omenești „forma umană în libertatea ei nativă, așa cum a fost creată în prima zi a lumii", iar în natură, sălbăticia și tristețea unui pămînt primitiv, unde trenează pe drumuri desfundate, nu știu ce vechi miresme celtice. Maurice Barrès, în cursul aceleiași veri a lui '86, trimite la *Voltaire* impresiile sale dintr-o călătorie în Bretania, unde „sub un cer de un verde atît de dulce, trebuie să îndrăgești, seara, capelele fără nume, pietrele cenușii și sărace". Ca și pentru pictor, măreția Bretaniei constă în faptul că „aici, în sfîrșit, pasărea galică nu e spălăcită de praful latin". Cine știe dacă Barrès nu descrie pe Gauguin și pe amicii lui atunci cînd vorbește în articolele respective despre acei „excelenți pictori impresioniști stînd chirciți ca să picteze tristețea sălbatică a ținuturilor"?

Pentru Gauguin, ca și pentru pictura sa, acel prim sejur în Bretania va însemna întîia mare plecare. În realitate motivele obiective, care-l fac să plece în acea vară a lui 1886 la Pont-Aven, sînt mult mai prozaice, iar arhaismul romantic ce-l atrage în Bretania se îmbină cu preocupări de ordin material. După mizeria iernii sale pariziene, în care, umilință și mai gravă, trebuie să-l cufunde și pe fiul său Clovis, adus de la Copenhaga, i se spune că va putea, în hanul Gloanec la Pont-Aven, să ducă o viață mai puțin scumpă datorită reducerilor „rezervate artiștilor". Pont-Aven e azi imortalizat prin trecerea lui Gauguin, dar, încă din epocă, el era marele loc de întîlnire al tinerilor pictori din atelierele Julian și Cor-

mon, al artiştilor cosmopoliţi, mai ales americani, înainte de a deveni domeniul lui Charles Cottet, pictor „de gen" şi de scene bretone. Ceea ce înseamnă că, încă înaintea venirii lui Gauguin, satul era populat de pictoraşi cu lavalieră şi că Bretania practica un turism-artistic dintre cele mai convenţionale. Pentru toţi aceşti pictori, printre care se găsesc un alt transfug de la Bursă, prieten cu Gauguin, Granchi Taylor, şi Charles Laval, impresionismul pe care Gauguin părea să-l reprezinte aici era încă aureolat de scandal.

Prestigiul ce se acordă persoanei şi picturii sale beneficiază îndată de acest lucru, ceea ce îl încîntă: „Sînt respectat şi trec drept cel mai viguros pictor de la Pont-Aven"[14].

Două pînze mărturisesc cu o forţă deosebită noua direcţie pe care o ia pictura lui: *Dansul celor patru bretone* şi *Natură moartă cu profilul lui Laval*. În primul tablou, aflat actualmente la München, atît de înrudit cu ceea ce va picta peste doi ani, încît s-a crezut adesea că fusese antedatat, el dezvoltă, într-o manieră şi mai decorativă, tema *Femeilor la scăldat* de la Dieppe şi utilizează coleretele şi bonetele costumului regional pentru a-şi ritma compoziţia sa cu o rară fermitate. În ciuda unei tuşe clare şi urzite, la modul Pissarro, ne dăm seama, din căutarea arabescurilor, că Gauguin va fi pictat compoziţia sa după crochiuri dar cu siguranţă mai mult „pe viu", în aer liber, conform preceptelor bunului său ex-maestru. Decupajul naturii moarte e însă cu totul curios şi-l prefigurează pe Bonnard în acel profil care iese din cadrul tabloului. Această preferinţă, întrucîtva japoneză, e cu atît mai frapantă, cu cît restul compoziţiei, cu fondul foarte construit şi cu merele solid aşezate pe pînza albă, tratează spaţiul în maniera lui Cézanne. În fine un alt element nou la Gauguin: centrul tabloului e ocupat de un obiect cu forme stranii şi exotice, părînd a fi teracotă: e vorba de o oală modelată de către el însuşi[15] unde se manifestă pen-

tru prima dată, în volumul ei, o voinţă atît de net primitivistă.

Importanţa pe care o acordă Gauguin în acea vreme ceramicii merită o atenţie deosebită. În afara argumentului înfăţişat Mettei după care „asta ar putea deveni lucrativ“[16], o mulţime de alte motive puteau să-l îndemne pe pictor către acest domeniu de artă. Pentru el care căuta, poate încă inconştient, să interpreteze o senzaţie primitivă, în afara timpului şi a istoriei, olăritul era, în muzeul memoriei sale, cel care-i evoca nemijlocit, din amintiri încîntătoare şi exotice, copilăria lui peruviană. Mama lui adusese de la Lima o admirabilă colecţie care completă, de la Orléans la Saint-Cloud, decorul tinereţii lui, şi apoi pieri în incendiul casei lor în timpul războiului din '70. El citise desigur atent de pe atunci cartea căreia protectorul său Gustave Arosa îi asigurase ilustraţia: marea *Histoire de la Céramique* de A. Demnish, apărută în 1865. De asemenea, îi va fi cunoscut, poate, la Copenhaga, cu un an înainte, pe excelenţii ceramişti danezi, Philipsen, Bindesboll şi Skovgaard ce avură un rol primordial în reînnoirea acestor „arte aplicate“ în care Copenhaga excelează încă şi astăzi[17].

Gauguin e unul dintre primii pictori ce nu stabilesc ierarhii între valorile artistice, şi prin aceasta el deschide un drum care se va lărgi curînd, în anii '90, cînd nabiştii şi Lautrec vor şti să dăruiască ilustraţiei, afişului, truvaiurilor tipografice şi decorului de teatru tot ceea ce talentul lor avea mai de preţ. Din 1881, el sculptează mobile şi bibelouri pentru apartamentul său; prin 1883, intenţiona să facă tapiserie iar în iarna anilor 1886—1887 execută nu mai puţin de cincizeci şi cinci de piese de ceramică[18].

Gauguin a fost întotdeauna ispitit de sculptură şi ceramică, arte în care pecetea materială a personalităţii se realizează mai direct şi mai spontan decît în pictură. Prima manifestare a darurilor sale artistice fusese, în copilărie, o eboşă

de sculptură: „... Am tăiat cu un cuțit și am sculptat mînere de pumnal fără pumnal (...). O bătrînă servitoare a prietenilor noștri striga cu admirație: «Va fi un mare sculptor!»"[19] Unul din primele desene pe care i le face Pissarro ni-l arată pe Gauguin absorbit de făurirea uneia din întîiele sale sculpturi în lemn, foarte inspirată după Degas: *Mica pariziană*[20].

În iarna lui '86, Gauguin lucrează la Ernest Chaplet, care-i pune cuptorul și atelierul său la dispoziție, la recomandarea prietenului lor comun, gravorul Bracquemond. În vremea aceea, artele aplicate se complăceau, mai cu seamă la Sèvres, în cele mai proaste pastișe ale secolului al XVIII-lea sau ale Chinei. Gauguin va scrie cu amuzament, trei ani mai tîrziu: „Sèvres, ca să nu-i spun pe nume, a omorît ceramica. Nimeni nu mai are chef de ea și cînd vine un ambasador canac i se trînțește în brațe un vas (...). Toată lumea o știe dar nimeni nu suflă o vorbă despre Sèvres, e doar gloria Franței"[21]. Singurul ceramist de valoare era atunci Ernest Chaplet, care ajunsese la un stil extrem de simplu, revenind la formele tradiționale ale vaselor de gresie țărănești, preluînd în același timp rafinamentele tehnice ale extremului Orient. Gauguin, care avea pentru el o mare admirație, va spune mai tîrziu că el era „egalul chinezilor"[22].

Pînă atunci, cînd un sculptor semna o bucată de ceramică sau de porțelan, el dădea doar modelul pe care-l executa un artizan. Pentru Gauguin, ceramica va avea, dimpotrivă, o valoare specială, în care se implicau mai întîi rațiuni de ordin decorativ și industrial, în contingența ideilor dezvoltate atunci în Anglia de către William Morris: „Frumosul își găsește întotdeauna locul, va scrie Gauguin (...). Industriași, lăsați argumentele proaste, apucați-vă de lucru și mai ales angajați-vă *artiști* și nu lucrători!" În fond, la Gauguin nu e vorba aici atît despre un umanitarism preocupat să înfrumusețeze viața tuturor într-o epocă de urîțenie produsă în serie, cît de-
 spre grija de a găsi un debușeu artistului, dove-

dindu-le industriaşilor că o nouă formă de mecenat le poate fi profitabilă şi că ar mai putea exista încă o înţelegere secretă „între artişti şi cei mari — adică de acum înainte, bogătaşii. — Frumosul îşi găseşte întotdeauna locul", şi el adaugă: „Mai ales astăzi cînd bogătaşii au orgoliul averii lor. La Cluny, vedem minunăţii; pentru cine credeţi că vor fi fost făcute dacă nu pentru o clasă privilegiată şi nu pentru mase?"[23] Se simte aici tot ceea ce-l separă pe Gauguin de un om ca Pissarro, şi tot ce-l îndepărtează de ardenţii înnoitori, englezi „arts and crafts". Pentru ei, artistul trebuie să servească artizanatul, pentru Gauguin artizanatul e şi el un mijloc de a-şi exprima temperamentul său de artist. El nu ar fi desenat, ca William Morris, hîrtii colorate făcute pentru a fi reproduse mecanic! În ce s-ar putea mai fidel imprima temperamentul de artist, decît în materia cea mai nobilă şi mai primitivă, pămîntul? „Ceramica nu e o futilitate (...) În epocile cele mai recente, la indienii din America această artă e încă la cinste. Dumnezeu îl făcu pe om cu un pic de noroi. Cu un pic de noroi poţi face metal, pietre preţioase, cu un pic de noroi şi un pic de geniu." Şi Gauguin, de fapt, reuşi dintr-o dată, în 1886, cîteva piese de o primitivitate şi de o forţă pe care încă nu ştiuse să le exprime în pictura lui. Totuşi reminiscenţele de artă exotică îi izbiră imediat pe contemporanii săi, şi Pissarro îi poate scrie lui Lucien: „(Bracquemond) vroia să-mi spună că era o artă de marinar, luată cîte puţin de peste tot"[24].

Luată cîte puţin de peste tot, desigur, dar nu numai dintr-un folclor de înconjur al lumii cum o gîndeşte Bracquemond cu oarecare dispreţ. Aceste vase în formă de cap sau altele a căror ansă face un pod între dubla gură, sau chiar acele conglomerate de vase unite sub aceeaşi ansă-gură, derivă într-adevăr în mod direct din ceramica peruviană. Dar avîntul modelării, *non-finito*-ul provocator al acestor piese, le apropie, în realitate, de estetica sugestivă a impresionismului. Ceramica lui Gauguin, cu toată voinţa sa de a lucra

de o manieră barbară — care olărie e totuşi mai cu dragoste lustruită, în toate ţările, decît olăria primitivă? — se apropie mai mult de sculptura contemporană a lui Medardo Rosso, sau uneori de Rodin, eboşe violente şi purtînd încă pecetea mîinii autorului lor. El însuşi defini dealtfel ceramicile sale ca „mici produse ale marilor mele nebunii"[25]. Anumite oale, umflate, buboase, pline de protuberanţe vegetale, mărturisesc o sensibilitate naturistă anunţînd stilul *art nouveau* pe care Gaudi la Barcelona şi Guimard la Paris îl vor dezvolta peste cîţiva ani în ornamentele lor arhitecturale. În acelaşi timp, pe forme ce amintesc ceramica chineză sau peruviană, Gauguin aplică uneori motive impresioniste propriu-zise; aici o dansatoare copiată după un desen de Degas, dincolo o bretonă, un păstor, o oaie sau un cîrd de gîşte, după propria lui pictură sau după aceea a lui Pissaro.

În activitatea acestui întreg an, Gauguin a fost din nou confruntat, după absenţa daneză, cu un Paris în plină efervescenţă artistică, unde trăieşte mizerabil şi se simte singur, pe plan pictural dacă se poate spune aşa; el a fost tentat de asemenea să găsească, în peisajele arhaice ale Bretaniei sau datorită unui nou material, ceramica, mijlocul de a exprima ceea ce căuta în mod confuz. Nimic nu i-a îngăduit încă lui Gauguin, în ciuda celor cîteva reuşite incontestabile, să atingă maturitatea către care aspiră. În mod naiv poate, însă adesea pe bună dreptate, va aştepta el întotdeauna foarte mult de la un nou decor, şi, în nehotărîrea destinului său ca şi în aceea a stilului, de care e cu totul conştient, „a pleca" i se pare, de aici înainte, singura ieşire. Într-adevăr, 1887 e anul primei plecări către tropice, anul repetiţiei generale înainte de Tahiti.

Ruta nu e clară de la bun început. El vrea înainte de toate „să plece în America" şi „să fugă de Paris care e un deşert pentru omul sărac"[26]. Conştiinţa de sine creşte dureros şi periculos în mijlocul decepţiilor şi indiferenţei generale: semn

al acelei tendinţe compensatoare către megalomanie, pe care o remarcă Jacques-Émile Blanche. „Numele meu de artist creşte cu fiecare zi"; reprezentanţa comercială în Madagascar, ce i se promisese vag, deveni fabuloasă; „cunoscîndu-mi-se energia şi inteligenţa se doreşte ca eu să plec"[27]. În fine, se decide să plece în Panama unde Juan Uribe, soţul sorei lui, se îndeletnicea cu mici afaceri. Îndată iau fiinţă reveriile tropicale care inculcă, deopotrivă pictorului şi omului, o dorinţă de a se întoarce la surse — la cele ale copilăriei sale ca şi la cele ale omenirii. „Mă duc în Panama pentru a trăi *ca un sălbatic,* cunosc la o leghe de Panama o insuliţă (Taboga) în Pacific, ce e aproape nelocuită, liberă şi fertilă. Îmi voi lua culorile şi pensulele şi-mi voi reface puterile departe de oameni"[28].

Oricum pictorul se simte de pe acum izolat, şi evoluţia tuturor prietenilor săi pictori, în cursul iernii '86—'87 a contribuit substanţial la solitudinea lui. După Pissarro, devenit „impresionist ştiinţific" convins, stilul lui Seurat şi al lui Signac influenţează foarte în treacăt pictori ca Anquetin, Schuffenecker, prieten intim cu Gauguin, şi Émile Bernard care într-un an îi va deveni şi el amic. O dispută înveninase relaţiile dintre grupul Seurat-Signac şi Gauguin în vara precedentă. Signac, plecînd la Andelys, îi puse lui Gauguin la dispoziţie atelierul său din strada Clichy: Seurat, neştiind acest lucru şi găsindu-se acolo, interzise într-o zi cu brutalitate, intrarea lui Gauguin, căruia, cum e lesne de înţeles, nu i-a căzut deloc bine[29].

Se ştie prea puţin despre întîlnirea pe care o avu Gauguin, în acea iarnă, cu un tînăr necunoscut, aflat de puţin timp la Paris şi foarte tulburat de impresionism şi neoimpresionism: Vincent van Gogh. Gauguin nu vorbeşte de el în acea perioadă şi probabil că nu-i va fi acordat mai multă atenţie decît lui Émile Bernard întrezărit în vara precedentă la Pont-Aven, sau altora. Trebuie să fi fost doar foarte sensibil la admiraţia pasionată ce i-o mărturiseşte dintr-o dată Vin-

cent, desigur unul dintre cei la care se va fi referind Gauguin cînd scria Mattei: „Întreabă pe Schuffenecker ce gîndesc pictorii despre pictura mea“[30].

În fine, după un scurt sejur la Paris al Mettei care venise cu intenţia de a-şi lua înapoi fiul şi de a alege din producţia soţului ei ceea ce credea vandabil în Danemarca, Gauguin pleacă în Panama, luînd cu el pe prietenul credincios de la Pont-Aven, Charles Laval. Insula Taboga şi ruda din America — cumnatul lui Gauguin — arătîndu-se a fi, în egală măsură, înşelători, ei se hotărăsc să plece în Martinica, şi, pentru a-şi cîştiga banii de călătorie şi de sejur, se angajează ca lucrători pe şantierele canalului. Experienţă dezastruoasă ce le aduce mai mult friguri decît bani, destui, totuşi, ca să poată ajunge în Martinica, unde, pentru prima dată, Gauguin îşi instalează atelierul în decorul mitic pe care-l va imortaliza cîţiva ani mai tîrziu: o colibă indigenă, în preajma plajei mărginite de cocotieri.

De-a lungul întregului lor sejur, pînzele lui Laval şi ale lui Gauguin sînt atît de asemănătoare, încît numeroase tablouri ale prietenului său sînt astăzi atribuite celui mai mare dintre cei doi, în virtutea nedreptăţii cu sens unic a celebrităţii postume. Poate şi datorită îndoielilor pe care faptul acesta le-a trezit printre colecţionari, această perioadă a artei lui Gauguin este, în mod nedrept, depreciată. Comparate cu operele lui ulterioare, pînzele din Martinica pot părea, desigur, simple schiţe ale celor din Tahiti a căror strălucire şi fermitate le lipseşte deopotrivă. Totuşi aceste peisaje, cu soluri vinete pătate de albastru luminos şi cu vegetaţie umedă la umbra căreia se ghiceşte un chip negru sau un fruct roşu, au o delicateţe de tuşă şi o poezie evocatoare sortite să dispară odată cu măiestria şi forţa picturii lui de mai tîrziu. Violenţa observaţiilor sale la adresa divizionismului este dezminţită prin unele detalii poantilizate cu culori complementare şi prin folosirea sistematică, adesea chiar în marile spaţii de culoare, a contrastului roşu-verde. Mereu atent

la „legea contrastelor" scumpă neoimpresioniștilor și poate și pentru a accentua asupra manierei foarte personale totuși, în care o utilizează Gauguin, Fénéon poate remarca, pe bună dreptate, privitor la o pînză din Martinica, „între ierburile care atîrnă, strigătul roșu al unui acoperiș, ca în orice Gauguin autentic".

Dar, la Paris, printre pictorii ce, asemenea lui Van Gogh, admiră ceea ce aduce Gauguin din Martinica, există îndeosebi unul căruia această serie de pînze îi va marca poate pictura în chip decisiv și, lucru curios, nu pictura următorilor zece ani, ci mai ales pe aceea de maturitate: Bonnard. Prin gama de culori, prin subtilitatea contururilor ce asociază adesea o doză de ezitare și chiar de moliciune, prin blîndețea și senzualitatea lor, pînzele martinicheze ale lui Gauguin, foarte impregnate încă de sensibilitatea impresionistă, duc cu gîndul la anumite peisagii din Ile-de-France și din Sud ale lui Bonnard dintre cele două războaie.

Ce poate să ne mire în faptul că sensibilul și tăcutul pictor de douăzeci de ani care era Pierre Bonnard, în perioada faimoasei expoziții Volpini din 1889, se atașează deja mai mult de aspectul propriu-zis de „pictor" al lui Gauguin, decît de noutățile sintetice și simboliste determinante totuși pentru stilul său „nabist" al anilor '90? Căci formulele picturale pe care Gauguin le va pune curînd la punct împreună cu Bernard, la Pont-Aven, vor fi esențiale pentru Bonnard ca și pentru Vuillard, Maurice Denis sau Maillol și, în general, pentru întreaga artă de la sfîrșitul secolului.

III. JAPONISM BRETON FĂCUT DE UN SĂLBATIC DIN PERU 1888

Arta este o abstracțiune.
PAUL GAUGUIN, 1888

Gauguin, plecînd la tropice pentru a picta și fiind obligat, din lipsă de bani, să revină ca matelot pe o corabie cu pînze, pare a reînnoda astfel legăturile cu adolescența sa de „cadet". Dar anul 1888, care vine, îl face să intre într-o aventură stilistică complet nouă; odată cu noul său sejur la Pont-Aven și cu celebra și tragica trecere prin Arles, în preajma lui Van Gogh, pictura sa intră într-o fază nouă; într-un an, Gauguin își cucerește deodată toată maturitatea și personalitatea lui.

Întors la Paris, fără un ban, el locuiește la fidelul Schuffenecker care nu primește în schimbul răbdării și generozității sale decît semne de indiferență pentru pictura lui și o afectuoasă condescendență pentru persoana lui. Portretul familiei, făcut cu un an mai tîrziu, dovedește chiar o destul de mare cruzime din partea lui Gauguin: Schuffenecker în fața șevaletului său e minuscul și timid în fundalul compoziției unde tronează soția dominatoare despre care circula zvonul că Gauguin i-ar fi obținut favorurile. Cîteva contacte cu negustorii, Théo Van Gogh și Portier, vînzări puține la număr, satisfacții indiscutabile, dar rare, ca admirația lui Vincent, fratele negustorului, pentru peisajele sale din Martinica, și numeroase decepții, ca retragerea lui Chaplet cu care spera să reia ceramica, activitate mai lucrativă decît pictura, — „încă un lucru pe care-l pierd"[1]: bi-
57 lanțul întoarcerii e destul de negativ și iată-l ple-

cînd din nou să se instaleze la Pont-Aven în februarie 1888.

Dacă pictura lui Gauguin dă, de doi ani încoace, impresia de a rămînea în urma ambiţiilor mărturisite în scrisorile sale, el crede din ce în ce mai mult în el însuşi, în geniul său, în apostolatul său de artist neînţeles. Admiraţia unor oameni de vitalitate mai puţin puternică, şi a căror personalitate exterioară e mai puţin afirmată decît a lui, cum sînt Schuffenecker, Laval sau, într-o oarecare măsură, Vincent van Gogh şi foarte tînărul Émile Bernard, îi întărea hotărîrea şi-i alina neliniştile.

Dar preţul angajării în pictură a fost Mette, a însemnat pentru el „decăderea" socială, obligaţia de a-şi abandona soţia şi copiii. Contactul cu familia Gad care de fapt îl expulzase i-a inspirat o adevărată oroare de burghezia daneză („Urăsc profund Danemarca"[2], va mai spune el încă peste douăzeci de ani), şi de burghezie în general, de morala şi de cultul ei pentru bani. Într-o scrisoare către Mette din februarie 1888, el ajunge să formuleze teorii anarhizante pe cît de naive, pe atît de agresive. „În societate sînt două clase, una care posedă un capital prin naştere, permiţîndu-i individului să fie rentier, angajat în afaceri la o asociaţie sau la un patron, iar cealaltă clasă fără capital trebuie să trăiască din ce? din roadele muncii sale. (. . .) Care e cea mai frumoasă parte a naţiunii vii, rodnică, aducătoare de progres? îmbogăţind ţara? Artistul. Tu nu iubeşti arta, ce iubeşti atunci? banii"[3].

Convingerea, proprie întregului secol al XIX-lea, despre rolul privilegiat al artistului în societate, capătă adesea la Gauguin sensul unei compensaţii narcisiste indispensabile celui ale cărui strălucite daruri de jucător de bursă îi fuseseră nu de mult recunoscute de către aceeaşi societate ce-i disprețuia pictura. Certitudinea romantică, a misiunii ce-i revine, e dublată de convingerea, pe care o încearcă de acum înainte, privitor la originalitatea lui de pictor. În legătură cu o serie de nuduri, pictate după mai multe luni de

peisaje bretone primăvăratice fără mare personalitate, în iulie 1888 îi scrie lui Schuffenecker: „Aici nu mai e nimic din Degas", dovedind astfel că era foarte conștient de această influență. El își definește chiar foarte clar ambițiile și intențiile, descriindu-și tabloul *Copii luptînd:* „Ultimul reprezintă o luptă lîngă rîu între doi băieți, ceva cu totul japonez, făcut de un sălbatic din Peru"[4].

În acea vreme, „copilăriile lui Gauguin" încep, de fapt, să ia, la el ca și la cei ce-l ascultă, întorsătura lor legendară. El simte deja, confuz, că „mica lui senzație", după expresia lui Cézanne, singularitatea lui de pictor trece prin ciudățenia destinului său. Și aventura, după cum am văzut, nu s-a născut odată cu Paul în genealogia sa și niciodată cu pictura în viața lui Gauguin.

În singurătatea lui bretonă, după scurta vizită a soției la Paris, la sfîrșitul lui 1887 cînd se consacră separația lor definitivă, în care el nu crezuse cu adevărat pînă acum, se convinge că viața lui burgheză de bancher, de tată și soț, ce durase mai mult de zece ani, n-a fost decît un antract și că astfel el reînnoadă oarecum legăturile cu un trecut mai îndepărtat, mai nesigur și mai epic. Această ruptură pe care o parte din el însuși o consideră oricum ca pe un eșec — scrisorile sale trădează că o iubea mai mult decît s-ar crede pe rigida Mette — nu poate fi compensată decît printr-o întoarcere la sursele consolatoare, la strămoși, la suprema și prețioasa lui demnitate de „bun sălbatic" rătăcit într-o lume mecanică și meschină, urîtă și sortită aurului. Mai tîrziu, în emoționantul său *Caiet pentru Aline* (1893) scris ca pentru a se justifica în fața fiicei sale preferate — pentru că îi semăna lui — el transcrie cu grijă acele versuri din Verlaine pe care și le însușește:

Je suis venu calme orphelin
Riche de mes seuls yeux tranquilles
Vers les hommes des grandes villes
Qui ne m'ont pas trouvé malin[5]

şi una din scrisorile sale de atunci către Mette arăta că e foarte conştient — nu fără complezenţă — de ceea ce se petrece în el: „Ar fi periculos să-mi văd copiii alături de mine, şi apoi să plec. Trebuie să-ţi aminteşti că în mine sînt două naturi; cea indiană şi cea senzitivă — cea senzitivă a dispărut, fapt ce-i permite celei indiene să meargă drept şi ferm înainte"[6]. Sejur cheie la Pont-Aven, Gauguin şi-a stabilit profilul; cu frumosul său chip ale cărui trăsături se accentuează cu timpul, pleoapele grele, nasul arcuit fiind într-adevăr acela al unui indian, el are meşteşugul, trecutul, autoritatea, cei patruzeci de ani: totul pentru a-şi fascina auditorii de douăzeci de ani.

De asemenea, după Laval, revenit şi el în fine din Martinica, sosirea lui Émile Bernard la Pont-Aven în cursul verii lui 1888 va determina una din întîlnirile cele mai fructuoase ale istoriei artei.

Nu era pentru prima oară cînd Bernard îl vedea pe Gauguin. El îl întîlnise în acelaşi loc, cu doi ani înainte, apreciind doar impresionismul lui viguros. Nimic nu-l frapase dealtfel pe Gauguin la acest tînăr de optsprezece ani. Între timp, foarte legat de tinerii pictori de avangardă, Seurat, Signac, Van Gogh, Anquetin, Émile Bernard în 1886 se exersase în poantilism iar, din 1887, elaborase împreună cu Anquetin, prietenul lui Lautrec, o tehnică diametral opusă. Această pictură în mari aplaturi era în parte născută din admiraţia pentru stampa japoneză; „Studierea crepoanelor japoneze, mărturiseşte mai tîrziu Émile Bernard, ne duse către simplitate"[7] şi Vincent van Gogh, care organizase, în 1887, o expoziţie de stampe japoneze, confirmă această influenţă: „Expoziţia de crepoane pe care am văzut-o la *Tambourin* i-a influenţat considerabil pe Bernard şi pe Anquetin"[8]. În fine, toţi pictorii — în afară de Gauguin, pe atunci la Pont-Aven şi Van Gogh aflat la Arles — merseseră să admire prima mare expoziţie de stampe japoneze la Bing, în primăvara lui 1888, şi îşi procurară faimoasa revistă

al cărei prim număr apare în mai al aceluiași an: *La Japon artistique*.

Culorile conturate de o trăsătură mai întunecată, cam în genul contururilor de plumb din jurul sticlelor colorate ale unui vitraliu, sau a aramei ce conturează bucata de email, făcură ca stilul lui Bernard și Anquetin să fie botezat de către criticul și poetul simbolist Édouard Dujardin: *cloazonism*. „Aceste opere dau sentimentul unei picturi decorative, cu desen reliefat, o culoare violentă și hotărîtă, amintind inevitabil imageria și japonismul. Apoi, sub caracterul general hieratic al desenului și al culorii, se sesizează un adevăr senzațional degajîndu-se din romantismul fugii"[9].

Prezența foarte tînărului Émile Bernard, pe atunci pictor înzestrat, dar mai ales foarte legat de simbolismul parizian cel mai filozofic și mai spiritualist, el însuși gata să teoretizeze, să generalizeze, exaltat și plin de siguranță, avea să-i aducă lui Gauguin mult mai mult decît o va mărturisi acesta vreodată și decît, poate, își va da vreodată seama. *Copii luptînd* ca și *Portretul lui Laval* sau *Dansul celor patru bretone*, din 1886, manifestă în mod cert o tendință spre tenta plată, spre decupajul japonez și spre o simplificare decorativă care mergeau în sensul *cloazonismului*[10]. Dar, și Bernard a subliniat-o de pe atunci (din nefericire cu prea multă răutate pentru ca declarațiile sale să nu fie multă vreme atribuite ranchiunei), sosirea lui Bernard care aducea cu el tablourile sale din iarna precedentă, discuțiile pasionante pe care tinerețea și entuziasmul său le provoacă la pensiunea Gloanec, vor însemna pentru Gauguin stimulentul necesar incertitudinii sale de moment. Pentru prima dată, după perioada în care se îndepărtase de Pissarro, Gauguin găsește în sfîrșit un interlocutor admirativ, entuziast și destul de înclinat spre speculație pentru a-i satisface aspirațiile intelectuale confuze. Scrisorile din vară către „Schuff", confidentul, semnalează într-adevăr această reînnoire a preocupărilor; regăsim subit tonul scrisorii de la Copenhaga din 1885: „Un sfat: nu picta prea mult

după natură. Arta e o abstracțiune, extrage-o din natură visînd dinaintea ei și gîndește-te mai mult la creația ce va rezulta din ea, iată singurul mijloc de a te înălța spre Dumnezeu, făcînd asemenea Divinului nostru Stăpîn, creație"[11]. Influența lui Bernard, catolic fervent și prozelit, se regăsește chiar și în această ultimă afirmație făcută de Gauguin, probabil mai puțin dintr-o reală religiozitate cît mai ales din atracția spre tot ceea ce poate dovedi natura mitică și demiurgică a artistului. „Ultimele mele lucrări sînt pe un drum bun și cred că vei găsi o notă particulară sau mai curînd afirmarea căutărilor mele anterioare de sinteză a formei și culorii neluînd în considerație (decît?) dominanta". Acest nou vocabular este coroborat cu faptul că „micul Bernard este aici (...) iată unul care nu se teme de nimic".

Autodidactul care dormitează în Gauguin capătă o minunată și puerilă siguranță de sine din aceste contacte. Omul, care e pictor prin convingere înainte chiar de a ne convinge ca pictor, simte că triumfă în el o nouă vitalitate, noi certitudini: „Stima pe care o dobîndești față de tine însuți și sentimentul meritat al forței tale sînt în această lume singura consolare"[12].

Or, ceea ce-i spune Gauguin lui Schuffenecker amintește într-un mod tulburător toate elementele unei alte scrisori, anterioară doar cu cîteva luni, și al cărei ecou i-ar fi parvenit lui Gauguin prin intermediul lui Bernard. Ea fusese de fapt adresată de Van Gogh lui Émile Bernard care-l admira și-l asculta mult pe Vincent. Sfaturile pe care i le adresase din Arles acesta din urmă dau dovada unei gîndiri mai fermă și mai direct picturală decît aceea a lui Bernard și Gauguin. „Imaginația e o capacitate pe care trebuie să o dezvoltăm și numai ea poate să ne facă să ajungem a creea o natură mai exaltantă și mai consolatoare decît ceea ce simpla privire fugară asupra realității — pe care o vedem schimbătoare, trecînd repede ca un fulger — ne face să observăm"[12], scrisese Vincent, făcînd aici o profesiune

de credință ce-ar putea rezuma toate concepțiile ulterioare ale lui Gauguin.

Scrisorile pe care Vincent le primește la Arles de la cei doi amici ai săi, în cursul acelei faimoase luni august, îi revelează că la Pont-Aven se petrece într-adevăr ceva important. „Gauguin elogiază mult pictura lui Bernard, și Bernard o elogiază pe aceea a lui Gauguin" scrie el lui Théo, și apoi cu o anume curiozitate: „Gauguin și Bernard spun că ar face acum «Pictură de copil». O prefer picturii decadenților"[13].

Oricît de confuze vor fi fost aceste discuții între tînărul exaltat „care îndrăznește totul" și omul de patruzeci de ani care știe destulă meserie pentru a fi mai greoi, pînzele pe care Gauguin le execută atunci nu sînt, pentru aceea mai puțin, și pentru prima dată, magistrale. Cea mai celebră e *Viziunea după predică*, ce se găsește azi la muzeul din Edinburgh. Utilizarea decorativă a bonetelor albe bretone văzute din spate, ca și aplicarea culorii în spații conturate nu lipsesc de a evoca tabloul pe care Émile Bernard îl pictase cu puțin înainte: *Bretone în prerie*, mult admirat de Gauguin. La drept vorbind, dacă Gauguin e aici influențat de Bernard și Anquetin, în *cloazonism* și în àplatul culorii, el regăsește în pictură o metodă pe care o utilizase, pare-se, deja în ceramică. Oala executată, după unele atribuiri, în 1886, după altele în 1887[14] și care se găsește la muzeul de Artă și Istorie, din Bruxelles, arată că Gauguin găsise deja, și tocmai în tema bretonelor cu bonetă văzute din spate într-un peisaj, un stil apropiat de emailurile cloazonate. Inspirația religioasă, care apare aici pentru prima dată în opera lui, e poate datorată prezenței tînărului, ca și japonismului evident al compoziției: arbore de-a curmezișul în mijloc și motivul lui Iacob și al îngerului, reluat, pare-se[15], direct după un grup de luptători desenați de Hokusai — dealtfel picioarele îngerului au mușchii jos atașați pe gleznă, ca la luptătorii de *Sumo*. E adevărat că această temă a bonetelor ale căror volute albe își răspund una
63 alteia, Gauguin o schițase el însuși cu doi ani mai

înainte în pînza din München: *Dansul celor patru bretone*. Dar marea noutate a acestei pînze rezidă mai ales în adaptarea unei teme familiare la o scenă imaginară, și în viguroasa simplitate cu care scena bretonă și aceea a viziunii sînt legate prin mijloace pur plastice.

Gauguin exprimase totuși în această pînză intenții foarte literare, pe care criticul Albert Aurier avea curînd să le exalte, fiindcă, pornind tocmai de la respectiva operă, va face el din Gauguin pictorul simbolist prin excelență. În momentul în care lucra la ea, autorul acestei prime mari imagini religioase simboliste scrie lui Van Gogh: „Cred că am atins, în figuri, o mare simplitate rustică și superstițioasă. (...) Pentru mine, în acest tablou, peisajul și lupta nu există decît în imaginația oamenilor ce se roagă, ca o consecință a predicii. De aceea există un contrast între oamenii din natură și lupta în peisajul său; nu natura e disproporționată“[16]. Adevăratul truvai plastic rezidă în acea cîmpie roșie pur imaginară — „Aș dori cîmpii zugrăvite în roșu!“ exclamase cîndva Baudelaire — ce învăluie bonetele țărăncilor și aripile viziunii în același fond naiv și în jocul arabescurilor ce se desfășoară, pornind de la femeile îngenuncheate sus și la stînga, pînă la profilul tonsurat, inexpresiv din colțul opus al pînzei, și care degajă, sus și la dreapta, micul grup biblico-japonez. Ce distanță parcursă de la marea compoziție pictată de Delacroix la Saint-Sulpice pe aceeași temă, tot atît de apropiată de impresionismul pe care îl prefigurează, pe cît e de îndepărtat tabloul acesta al unui transfug al impresionismului, deja „modern style“, dar și atît de modern cu adevărat!

Această operă manifestă o ruptură totală și care se va releva definitivă cu realismul impresionist. În fața ei, Pissarro simte îndată ruptura tot așa cum ghicește spiritualismul care-i domină concepția. Gauguin adoptă aici, după el — și nu se înșală întru totul — o atitudine apropiată de aceea a prerafaeliților englezi, atît prin căutarea arhaizantă, cît și prin dorința de evaziune „po-

etică" departe de realitatea contemporană. Atitudine pe care Pissarro o consideră reacționară: „Eu nu-i reproșez lui Gauguin de a fi făcut un fond roșu aprins, nici pe cei doi războinici luptînd sau țărăncile bretone din prim plan, îi reproșez de a fi ciupit acest lucru de la japonezi, ca și de la pictorii bizantini și de la alții, îi reproșez de a nu-și fi adaptat sinteza la filozofia noastră modernă care e absolut socială, antiautoritară și antimistică. Aici stă gravitatea problemei. E o întoarcere înapoi, Gauguin nu e un vizionar, e un șmecher care a simțit că burghezia dă înapoi, ca urmare a marilor idei de solidaritate ce germinează în popor — idee inconștientă dar singura legitimă! — și cazul simboliștilor e același"[17]. Pissarro e, evident, nedrept, în măsura în care îi scapă faptul că noutatea acestei pînze nu rezidă în temă, ci în truvaiurile plastice unde pictorul impresionist vede numai împrumuturi și nu intenția ce le-a organizat.

Căci dacă ne-am propune să privim alte tablouri din aceeași perioadă, cărora nici o ambiție metafizică sau narativă nu vine să le tulbure stilul pictural, de exemplu *Deasupra prăpastiei* sau natura moartă, zisă *Sărbătoare la Gloanec,* aceasta din urmă aflată la muzeul din Orléans — ne-am da mai bine seama de măiestria atinsă de Gauguin într-un atît de scurt răstimp. Primul tablou este un studiu uimitor și foarte abstract al echilibrului de mase și de raporturi cromatice. Sinuozitățile se împletesc unele în altele cu un anume manierism, iar stîncile și valul pe care vor să le reprezinte nu mai sînt altceva decît un îndepărtat pretext. Această pînză ilustrează într-adevăr ceea ce Gauguin, căruia propriile sale intenții îi erau perfect clare, scria pe atunci: „Am sacrificat totul în acest an; execuție, culoare, pentru stil, vroind să-mi impun altceva decît ceea ce știu să fac. Este, cred eu, o transformare ce n-a dat roade, dar le va da"[18]. Cît despre natura moartă *Sărbătoare la Gloanec,* poate primul excelent Gauguin „foarte Gauguin", ea izbește prin straniul ei
65 concertat, toate elementele fiind masate la stînga,

tăiate de cadru, și ansamblul de o culoare caldă și pregnantă. Cele trei fructe din dreapta nu mai sînt deloc merele cuminți așezate care, adesea în pictura lui Gauguin, înțepenesc cu toată greutatea lor pe o pînză cézanniană, ci anunță acele fructe exotice aruncate cu un gest neglijent ce ți-l imaginezi a fi mai mult creol decît breton. Dispunerea te duce cu gîndul oarecum la Degas, dar ea trădează mai ales o căutare de neprevăzut și o delicatețe deliberată.

Tabloul celor *Trei cățel* e poate o dezvoltare a acestei *Sărbători la Gloanec*. Aceeași masă rotundă jos, aceeași aparentă ingenuitate, aici mult mai voită și mai organizată; sursa îi este probabil o stampă japoneză de Kuniyoshi[19]. În mod curios, ca pentru a scuza îndrăznelile restului pînzei, colțul drept rămîne fidel reliefului. Restul compoziției, dimpotrivă, se desfășoară în aplat pe înălțime, în planul tabloului, fără perspectivă și volum, pe un fond alb aproape monocrom; ni-l sugerează deja pe Matisse sau pe Bonnard din *La Revue Blanche*. Cei trei cățel cam informi aduc mai mult a purcei, coada cratiței de lut e în mod deliberat oblică, și cele trei cupe albastre își repetă stîngăcia lor simulată alături de același ou roz. Tema vine poate dintr-o stampă japoneză, dar dorința de a lucra ca un naiv și linia ce conturează cățeii aparțin cu certitudine „picturii de copil" despre care Émile Bernard și Gauguin îi scriau lui Vincent.

În cursul lunilor precedente, Gauguin n-a încetat să-i scrie lui Van Gogh scrisori deosebit de plîngărețe, despre sărăcia, mizeria fizică și morală, pe care condiția de artist o impune celor mai mari dintre ei. Că va fi fost aici o mică manevră destinată a-l înduioșa, prin intermediul fratelui, pe Théo Van Gogh, însărcinat cu pictura modernă la galeria de tablouri Boussod et Valadon, ne îngăduie, la drept vorbind, s-o bănuim, întreaga atitudine pe care o va avea în relațiile sale cu izolatul de la Arles. Faptul e neimportant: acum se definitivează personajul lui: în proprii săi ochi el devine încarnarea pictorului damnat,

mai mult amar, trist și satanic decît cu adevărat neliniștit asupra geniului său. În acest fel vrea el să fie văzut, admirat, temut. Vincent, puțin gelos de a nu participa la prietenia artiștilor, care părea atît de fructuoasă, le scrisese din singurătatea lui de la Arles, cerîndu-i fiecăruia să-i facă portretul celuilalt, și să i le trimită în schimbul propriului său autoportret. Se trece la fapte la Pont-Aven, dar, lucru curios, Gauguin nu „simte" portretul tînărului care, la rîndul lui, se pretinde într-atît de zdrobit de talentul și dominat de personalitatea artistului, încît nu îndrăznește să se apuce de portretul lui Gauguin. Se hotărăsc atunci ca fiecare să-și facă, pentru Van Gogh, propriul său portret.

Vincent le găsește foarte interesante, mai ales pe acela al lui Bernard, la drept vorbind. Totuși, scrisoarea lui Gauguin, alăturată probabil portretului și în care el se pictează și în cuvinte, îl mișcă pe Vincent „pînă în străfunduri"[20]. Cabotinajul lui Gauguin, ce nu exclude dealtfel o sinceră tristețe, îi va fi scăpat el oare lui Vincent? „Asta-mi dă, hotărît, înainte de orice, impresia că reprezintă un prizonier. (...) Nu e nicidecum vorba despre o ființă de carne, ci faptul se poate pune de-a dreptul pe seama dorinței de a face un lucru melancolic". În ce-l privește, autorul își expune pe larg intențiile sale lui Schuffenecker, și lui Vincent, făcîndu-i fiecăruia dintre prieteni o descriere ce diferă în funcție de interlocutor. Față de primul, tonul e didactic: „Cred că e unul din cele mai bune lucruri ale mele: absolut de neînțeles (de exemplu), într-atît e de abstract. Cap de bandit la prima vedere, un Jean Valjean (*Mizerabilii*) personificînd însă și un pictor impresionist desconsiderat (...) ochii, gura, nasul sînt ca niște flori de covor persan, întruchipînd totodată și latura simbolică. Culoarea e o culoare străină de natură (...)"[18]. Dar, cu Vincent, relațiile lui sînt mai afective, Gauguin se complace deopotrivă să-l înduioșeze și să-l impresioneze: „... mască de bandit rău îmbrăcat și pu-
 ternic ca Jean Valjean care-și are noblețea și

blîndețea lui interioară. Sîngele în rut inundă fața, iar tonurile de forjă în flăcări, care învăluie ochii, indică lava de foc ce mistuie sufletul meu de pictor". Și, încercînd să-l asocieze pe Vincent acestui portret „de damnat": „Aveți aici imaginea mea personală dar și portretul nostru al tuturora, sărmane victime ale societății, care ne răzbunăm făcînd binele"[21]. Cîtă transformare tehnică și spirituală, de la autoportretul, timid din toate punctele de vedere, pictat la Copenhaga cu numai trei ani înainte!

Corespondența lui Vincent van Gogh, atît de patetică și în același timp atît de inteligentă, e azi celebră, datorită grijii pe care o avură destinatari ca Théo sau Émile Bernard. În acest an, schimbul de scrisori dintre Gauguin și Van Gogh, judecînd după fragmentele din scrisorile lui Gauguin recent publicate de John Rewald, trebuie să fi fost de asemenea foarte bogat. Scrisorile lui Vincent către prietenul său de la Pont-Aven, în afara acelora pe care Gauguin le trimitea la Paris lui Schuffenecker „ca să-l țină la curent cu ceea ce se pregătește", au dispărut toate, după cunoștința noastră, și poate chiar pe măsură ce se primeau. Dar ceea ce vor fi conținut scrisorile lui Vincent către Gauguin, se poate reconstitui după temele dezvoltate în cele adresate, în aceeași perioadă, lui Théo.

Ultimele pînze de Gauguin, pe care Van Gogh le văzuse înaintea plecării sale la Arles, erau cele din Martinica. Din întreaga operă a prietenului său, acestea reprezentau, deocamdată, ceea ce Vincent admira cel mai mult: „E o mare poezie în negresele lui și tot ceea ce face mîna lui are un caracter blînd, dezolat, uluitor"[22]. Or, întîmplarea face ca în cursul acelorași luni, Vincent să citească cu entuziasm una din cărțile cele mai populare ale epocii: *Rarehu sau căsătoria lui Loti* de autorul *Pescarului din Islanda*. Descrierile dulcege și semețe ale celui mai grațios ofițer de marină din literatura franceză îl încîntă pe Van Gogh, care găsește în ele, alături de observațiile de călător instruit, pornit în căutarea „autenticu-

lui" de genul: „A năvălit prea multă civilizație aici, stupida noastră civilizație colonială", ample descrieri de peisaje exotice: asociația vizuală cu tablourile martinicheze ale lui Gauguin se face astfel de îndată. El scrie sorei sale în aprilie 1888: „Pot să-mi închipui prea bine ca un pictor de astăzi să facă ceva în genul celor ce le afli zugrăvite în cartea lui Pierre Loti, unde e descrisă natura din Otahiti. O carte pe care ți-o recomand călduros"[23].

Ca răspuns la scrisorile plîngărețe ale lui Gauguin, atît de dezolante încît Vincent se temea că se va sinucide, după cum îi mărturisește lui Théo, el îl va fi îmbiat desigur să citească acest roman apt a te face „să visezi", și încearcă a-l convinge să creeze, împreună cu el și cu alți artiști, un „atelier al tropicelor". Fără îndoială aceste încurajări tehnice se vor fi amestecat, ca întotdeauna la evanghelicul Vincent, cu pledoarii umanitare asupra măreției primitive opusă degenerescenței occidentale, menite să găsească ecouri adînci la Gauguin. Nu i-l evocase el oare, de pildă, în luna mai a aceluiași an, lui Émile Bernard pe „groaznicul alb cu ipocrizia, cu avariția și sterilitatea lui. Și acești sălbatici (insulele Marchize) erau atît de blînzi și de iubitori!"[24]. Gauguin citește desigur cu cea mai mare atenție scrisorile venite din Arles; de la Pont-Aven el îi scria lui Bernard, reîntors deja la Paris: „Sînt într-o oarecare măsură de părerea lui Vincent, viitorul e al pictorilor de la tropice care n-au fost încă pictate"[25]. Deci chiar Van Gogh e cel ce-i sugeră, primul, lui Gauguin să întemeieze un „atelier al tropicelor" în Oceania și, din cauza lui Loti, în mod special în Tahiti.

Dar acestea sînt proiecte îndepărtate. Pentru moment, înainte de a-l împinge către insule, frații Van Gogh, pentru a-l ajuta pe Gauguin în mizeria lui din Bretania, încearcă mai curînd să-l atragă la Arles, unde Théo i-ar înlesni existența în schimbul unui tablou pe lună. În scrisorile sale către Théo din perioada celor șase luni care despart invitația de realizarea proiectului, Vincent

arată, la început, un entuziasm destul de moderat: dacă lansează acest proiect e doar pentru a-i face un serviciu unui Gauguin în mizerie. Dar e vizibil că faptul îl încîntă din ce în ce mai mult, se ruinează mobilîndu-i și decorîndu-i lui Gauguin viitoarea odaie — și curînd se neliniști, odată cu vara, cînd simte că prietenul său e anturat de amici și admiratori în Bretania și e din ce în ce mai puțin decis să vină. Vincent își dă repede seama și nu fără o anume tristețe: „Gauguin preferă să se descurce cu prietenii săi din Nord"[26]; adică Laval, Bernard, Chamaillard și un nou venit, Sérusier.

Ultimul sosește la Pont-Aven la sfîrșitul vacanței cînd Bernard și ceilalți pictori ai grupului formează deja un clan strîns în jurul lui Gauguin. Elev și adunător de cotizații la atelierul Julian, el se împrietenește mai întîi cu grupul „oamenilor Școlii", dar nu întîrzie să se apropie de Gauguin și de amicii lui. Le ascultă, fascinat, discuțiile pe cît de zgomotoase, pe atît de metafizice, și curînd le urmează sfaturile. Dar să-l lăsăm pe Maurice Denis să ne descrie el însuși felul în care Gauguin, prin intermediul lui Sérusier, avu o influență decisivă asupra tinerilor viitori *nabiști*, Ibels, Ranson, Pierre Bonnard, Vuillard și Denis însuși.

„Era după vacanța din 1888 cînd numele lui Gauguin ne-a fost revelat de Sérusier, întors de la Pont-Aven, care ne-a arătat cu un aer misterios un capac de cutie de havane, unde se distingea un peisaj inform deoarece era închipuit de o manieră sintetică, în violet, vermion, verde veronese și în alte culori pure, așa cum ţîșnesc ele din tub, aproape fără amestec de alb. — «Cum vă pare acest copac, spusese Gauguin în fața unui colț din Bois d'Amour: e verde? Puneți deci verde, cel mai frumos verde de pe paleta voastră; și umbra asta, mai curînd albastră? Nu vă fie teamă să o pictați cît de albastră cu putință». — Astfel ne-a fost prezentat, pentru prima dată, într-o formă paradoxală, de neuitat, fertilul concept al «suprafeței spațiu acoperit de culori» într-o anume «or-

dine asamblată». Astfel aflarăm noi că orice operă de artă era o transpunere, o caricatură, echivalentul pasionat a unei senzații primite"[27].

În mod direct sau nu, pentru toți acești tineri ce nu-i cunoșteau practic pe impresioniști, Gauguin a fost atît exemplul tuturor îndrăzneților, cît și inițiatorul descoperirii care îi ducea de la galeria Boussod et Valadon, unde Théo expunea Monet sau Degas, împreună cu peisajele martinicheze ale pictorului, la faimoasa prăvălie a lui moș Tanguy, în Montmartre, unde se îngrămădeau pînzele nevîndute semnate de Van Gogh și Cézanne. Gauguin a constituit de fapt, pentru acești tineri pictori, deopotrivă prin entuziasmul pe care-l profera față de Cézanne, cît și prin propriul său stil, un fel de introducere în pictura maestrului de la Aix. Dealtfel, după întoarcerea „elevilor săi" la Paris, cînd vînzarea fructuoasă de către Théo a ceramicii sale îi permite să întreprindă călătoria și el soseşte în sfîrșit la Arles, interpretarea dată de el cîmpiei provensale va purta semnele clare ale admirației lui pentru Cézanne.

Despre aceste două luni de sejur la Arles care aveau să se termine atît de rău, puținul ce se cunoaște își are sursa în scrisorile trimise de către cei doi prieteni, la Paris. Amintirile lui Gauguin din *Diverses choses* și din *Avant et Après* sînt într-adevăr mai suspecte: autorul vrea, evident *a posteriori,* să-și justifice „fuga" și înțelege la fel de greșit pictura prietenului său.

Această prietenie a fost ea oare chiar atît de vie? Nici nu sosise încă invitatul, că Vincent era deja bulversat de o bolnăvicioasă bucurie amestecată cu neliniște, iar Gauguin ... „Fii liniștit, se laudă el lui Schuffenecker, oricît de iubitor ar fi Van Gogh față de mine, nu s-ar apuca el să mă hrănească în Sud, de dragul ochilor mei. El a studiat terenul, ca un olandez rece, și are intenția să împingă lucrul (*producția sa*) cît de departe cu putință și în mod exclusiv"[28]. Rea voință neplăcută — pentru noi care cunoaștem, datorită

corespondenței publicate a fraților Van Gogh, acele sacrificii deopotrivă de mișcătoare și grandioase, pe care Théo și le impunea pentru Vincent și, în cazul dat, fiindcă asta era dorința vie a fratelui său, pentru prieten. Pentru Gauguin acrit și neîncrezător, un negustor, fie el chiar Théo, e înainte de toate un negustor. Și recentele sale experiențe cu Mette și cu familia ei, amabili, cum o scrie el, „de îndată ce banul e asigurat" nu erau de natură să-l dispună pe acest om simplu și intransigent în favoarea acelor „reci calculatori" din Nord.

Mai grele consecințe au gesturile sale cînd indiferente, cînd enervate, ce nu și le stăpînește față de tandrul, de exaltatul Vincent, cel ce se dăruise deja cu totul afecțiunii pentru Gauguin, și pe care cele nouă luni de singurătate îl făcuseră atît de avid de căldură omenească și de schimburi intelectuale, încît pregătise și decorase emoționat atelierul lui Gauguin cu tablourile sale, *Grădină* și *Floarea-soarelui*, spunînd că vroia să-i evoce în același timp pe poetul antic al regiunii, Petrarca, și pe „noul poet de aici — Paul Gauguin".

De la sosirea sa „poetul" e dezamăgit. El se simte înstrăinat, găsește totul „mic, meschin, deopotrivă oameni și peisaj"[29]. Chiar dacă se înțelegeau prin scrisori la nivelul principiilor estetice și a unei comuniuni de destin, prezența subliniază, în mod deosebit, diferențele lor de temperament. Oricît e de flatat de admirația pasionată a lui Van Gogh, Gauguin se arată exasperat de persoana lui, de exigențele și reacțiile sale. La drept vorbind, cu greu s-ar putea imagina caractere mai deosebite: unul numai foc și afectivitate, pictor din pasiune; celălalt cugetat, lent, pictor prin determinare. Vincent, erou dostoievskian, nu poate dialoga cu acest cititor al lui Balzac, care îi găsește „creierul dezordonat". În pictură gusturile îi antrenează în direcții radical opuse: Gauguin disprețuiește lucrul „pastei" pe care Van Gogh îl admiră la Ziem sau Monticelli și nu-l convinge să-i iubească, asemenea lui, pe

Ingres, Degas, Cézanne. „El e un romantic, iar eu sînt mai degrabă înclinat spre o stare primitivă", poate spune în epocă, pe bună dreptate, Gauguin. „Ce ciudat, se miră el altădată, Vincent întrevede aici ceva în gen Daumier, eu, dimpotrivă, aş vedea un Puvis colorat, de combinat cu japonezii"[29]. Exclamaţie de o inteligenţă cu adevărat prevestitoare a adevăratelor lor ţeluri, dacă ne gîndim la posteritatea expresionistă a lui Van Gogh şi la evoluţiile non figurative ce-şi vor avea sursele în abstracţiunea decorativă a lui Gauguin. Pissarro, apoi Degas şi Cézanne sînt cu adevărat maeştrii lui Gauguin — căci el datorează unuia „meseria" impresionistă, celuilalt, un anume sens al invenţiei în decupajul compoziţiilor sale, şi al libertăţii picturale, în sfîrşit celui de al treilea, un sistem de a construi prin culoare, precum şi gustul echilibrului; dar numai Puvis de Chavannes îi oferea pe atunci lui Gauguin exemplul unui artist angajat pe o cale unde pictorul avansa cu paşi din ce în ce mai fermi, aceea a simplităţii decorative şi a ceea ce el numea „primitivul". Pentru moment şi în ciuda oricărei intenţii, pînzele sale sînt înainte de toate cézanniene, aşa cum o mărturisesc fermele şi arborii din *Peisaj de lîngă Arles,* unde o căpiţă de fîn, pictată în lungi haşuri de culoarea focului, evocă în egală măsură şi vecinătatea lui Van Gogh.

Căci, oricum ar fi, trebuie să ne întrebăm totuşi dacă aceşti doi mari pictori, lucrînd cot la cot timp de două luni, au putut să se îmbogăţească reciproc în ciuda conflictelor lor estetice şi personale. „Doi oameni au făcut acolo o colosală muncă utilă amîndurora", va recunoaşte Gauguin cu cincisprezece ani mai tîrziu. Dar, după el, influenţa e unilaterală, şi profitul aşijderea. Vincent, la sosirea lui, „bîjbîia considerabil" şi „cu toate galbenurile şi violeturile sale, cu întreaga lui trudă asupra culorilor complementare, muncă dezordonată la el, nu ajungea decît la blînde armonii incomplete şi monotone; sunetul trompetei îi lipsea"[30]. După propriile sale cuvinte, el
 porneşte să-l lămurească, făcîndu-l pe Van Gogh

să realizeze progrese uimitoare, căci „asemenea tuturor naturilor originale și marcate de pecetea personalității, Vincent nu avea nici o teamă de vecin și nici o încăpățînare": iată-l deci pictînd celebrele lui flori ale soarelui, studii de galben și ocru pe galben, adică culori vecine și nu complementare. Or, în fața evidenței faptului că seria de *Flori ale soarelui* a fost pictată *înaintea* sosirii lui Gauguin la Arles, dovedit prin corespondența lui Vincent ce-l ținea la curent, aproape la zi, pe fratele său, cu munca dusă, trebuie să vedem la Gauguin, în certitudinea lui de a-i fi fost util lui Van Gogh, mai curînd decît reaua credință, o candidă mulțumire de sine și prea puțina atenție acordată, în realitate, picturii prietenului său. Cum să crezi, într-adevăr, în fața acestui om umil și nervos ce te admiră intens, îți copiază motivele, recopiază o pînză de Bernard adusă de tine de la Pont-Aven, afirmă că-ți datorează mult și e convins el însuși de asta — cum să-ți imaginezi că, dintre voi doi, el e cel ce a găsit în acea perioadă un stil complet închegat, — prea puțin marcat de trecerea ta, iar, în măsura în care a fost marcat, a fost doar pentru prea puțină vreme? Vincent urmează, o clipă, sfaturile lui Gauguin, și pictează nu după natură, ci din imaginație plecînd de la o amintire vizuală. El încercă astfel o *Intîlnire într-o grădină,* după tabloul lui Gauguin, *In grădina spitalului din Arles,* care acuză mai curînd deosebirile decît asemănările lor, al lui Van Gogh fiind tot atît de material și împăstat, pe cît e acela al amicului său de decorativ și lucrat în *aplaturi* ritmice. La Gauguin, stranii arbori triunghiulari se decupează pe o grădină cloazonată care se aseamănă deja cu pădurile simboliste ale lui Maurice Denis și toată insistența tabloului se concentrează pe figurile destul de teatrale ale arlesienelor înfășurate în șaluri negre.

Van Gogh se va elibera foarte repede de eforturile sale de a nu lucra după natură și va spune despre experiența sa, cu clarviziunea ce-l caracterizează, în mod paradoxal, pe acest mare bol-

nav: „Abstracțiunea îmi părea o cale minunată. Dar acesta e un teren vrăjit (...) și repede te pomenești în fața unui zid"[31]. Să menționăm, în treacăt, că termenul *abstracțiune* este interpretat diferit de către cei doi pictori: pentru Van Gogh înseamnă ceea ce creezi din imaginație. La Gauguin, conceptul e mult mai bogat, și e opus *naturalismului,* mai ales în domeniul culorii. *Spălătoresele la Arles* arată în ce mare măsură Gauguin, spre deosebire de Van Gogh, vede lumea cu ochiul decoratorului. Acolo unde Pissarro sau Vincent ar fi arătat o femeie aplecată pe mai, Gauguin proiectează siluete fine, aplecate pe reflexe decupate cu mai multă forță decît ele însele; mai mult decît expresia, Gauguin caută *motivul,* ritmul.

În ceea ce-l privește pe Van Gogh, el a jucat, cu certitudine, un rol foarte important pe lîngă Gauguin, și nu numai în măsura în care el și nu Bernard, cum s-a spus adesea, e cel ce a contribuit la plecarea lui în Tahiti. Sesizînd cu claritate, în tablourile din Martinica, orientarea pe care o va lua Gauguin, după ce îl va fi încurajat să-l citească pe Loti, i-l va fi citit, poate, chiar el însuși în cursul acelor seri de „muncă și de discuție" alternînd cu vizitele „higienice" în străzile deochiate ale orașului. În două tablouri pictate la Arles, Gauguin pare să fi suferit, mai mult sau mai puțin obscur, influența lui Vincent. În primul, *Culesul viilor la Arles* numit și *Mizerii umane,* deopotrivă prin tehnica pastei aplicată cu cuțitul, cît și prin spiritul expresionist care domină în portretul femeii sărace, aplecată în prim plan.

Celălalt tablou — *Doamna Ginoux la cafenea* —, aflat la Muzeul de Artă Occidentală din Moscova, e chiar un fel de omagiu inconștient adus lui Van Gogh. Se recunosc trei din celebrele lui modele în prim plan, și în primul rînd doamna Ginoux căreia Vincent îi face pe loc, la cafenea, chiar în aceeași zi, portretul cunoscut sub numele de *Arleziana,* pe cînd Gauguin îl execută pe al său în atelier, după desene făcute în timp ce Vincent

picta. Se recunoaşte de asemenea în fundal *Zuavul* precum şi *Factorul Roulin*. Întreg primplanul, masa, sticla cu apă de Seltz, ca şi biliardul şi fumul de ţigări, care zebrează oblic tabloul, amintesc concepţia spaţială şi descriptivă şi chiar atmosfera proprie lui Van Gogh. Dealtfel, Gauguin o simţea: „Am făcut şi eu o cafenea care lui Vincent îi place foarte mult şi care mie îmi place mai puţin. În fond nu e genul meu iar culoarea locală, gloata, nu sînt de mine. Le iubesc la alţii, dar mie-mi dau o anume teamă întotdeauna"[32].

Pe de altă parte Vincent a contribuit, fără nici o îndoială, în a-l confirma pe Gauguin asupra propriei lui imagini pe care încă de la Pont-Aven dorea să le-o ofere auditorilor săi. Fascinat, l-a pus să-i povestească despre copilăria lui, Peru, strămoşii „incaşi",viaţa de marinar, bravurile; „fără nici o îndoială, ne găsim în prezenţa unei fiinţe neîntinate, cu instinctele sălbatice. La Gauguin, sîngele şi sexul prevalează asupra ambiţiei"[33]. Cu două luni înainte, şi mai puţin impresionat încă de această prezenţă atît de formidabilă, încît, după legendă, nu cuteza să picteze decît scaunul lui Gauguin şi nu portretul lui, el făcuse la adresa prietenului o remarcă mai rece: „Instinctiv simt în Gauguin un om calculat ce, văzîndu-se la picioarele scării sociale, vrea să recucerească o poziţie prin mijloace care vor fi, desigur, oneste, dar de domeniul strictei abilităţi"[34]. Era, la drept vorbind, chiar perioada în care, trăind din datorii, şi nevînzînd nimic, aşteptînd în zadar veşti de la soţia sa, Gauguin, amintindu-şi vechile sale aptitudini de la Bursă, proiecta afaceri comerciale dintre cele mai utopice.

Această atitudine ambivalentă, admirativă şi dependentă, neîncrezătoare şi severă, le-a fost comună tuturor acelora care s-au apropiat de Gauguin. Că va fi fost ceva neliniştitor în această personalitate atît de puternică sau mai curînd atît de hotărîtă să devină ca atare, prin toate mijloacele, fie şi cu preţul prieteniei sau chiar al omeniei, „necondiţionaţii" lui Gauguin o înţeleseră

pînă şi ei. Această independenţă, cu atît mai anxioasă, cu cît era fragilă şi scump plătită, îl făcea să-şi utilizeze toate puterile spre a lucra întru gloria destinului său, de unde, ceea ce Jean Dolent numea „o legitimă ferocitate a unui egoism productiv"[35].

Urmarea e cunoscută, Vincent devine de o nervozitate şi de o agresivitate din ce în ce mai bolnăvicioasă, pe măsură ce ghiceşte la Gauguin nevoia de a părăsi Arles şi de a fugi de această „atmosferă încărcată de electricitate". El ajunge să-l pîndească pe Gauguin în timpul somnului, pentru a se asigura că n-a fugit din „căsuţa galbenă" şi se neliniştește el însuşi simţind cum creşte tensiunea ce-l devorează; cu două luni înaintea sosirii lui Gauguin, scrisorile lui către Théo semnalau deja începuturile crizei. În faţa portretului său unde Gauguin îl reprezintă pictînd floarea soarelui, şi care lasă efectiv impresia de cădere şi tulburare, accentuată încă prin înclinarea compoziţiei cufundîndu-l pe un Vincent cu priviri moarte, într-un subsol nedifinit, Van Gogh strigase: „Sînt chiar eu, dar atins de nebunie"[36].

O scurtă călătorie de diversiune la muzeul din Montpellier, unde erau expuse pînzele de Courbet şi Delacroix din colecţia Bruyas, nu rezolvă decît foarte provizoriu lucrurile, fiecare tablou expus provocînd discuţii violente. Şi în noaptea de Crăciun din 1888 intervine tragicul deznodămînt al acestei asociaţii la care Van Gogh visase atît de mult. După un acces de agresivitate dementă cînd Gauguin, temîndu-se de cele mai cumplite violenţe din partea lui Vincent, pleacă să doarmă la hotel, Van Gogh întoarce violenţa împotriva lui însuşi, îşi taie o parte din ureche, trimiţînd acest trist trofeu, poate în speranţa secretă de a-l regăsi pe Gauguin, unei pensionare de la bordelul pe care ambii îl frecventau. Această criză duse la prima internare a lui Vincent în Spitalul din Arles şi la întoarcerea grăbită a lui Gauguin la Paris. Lucru curios, dacă lui Gauguin i se reproşa ceea ce se va numi adesea fuga
77 lui, Vincent nu-i va face niciodată o vină din

asta, acceptînd părăsirea cu o umilinţă în care se poate ghici şi un fel de satisfacţie, şi, cine ştie, poate de uşurare. De fapt, în perioada de internare care urmă, una dintre cele mai dureroase din viaţa lui Van Gogh, el va picta totuşi peisajele cele mai senine şi mai vesele din toată opera sa. Cît despre Gauguin, faptul de-a fi visat, graţie lui, să plece în acea insulă ce nu era încă imortalizată decît de Pierre Loti, unde avea să-şi instaleze „atelierul tropicelor" reprezintă cea mai mică dintre datoriile lui faţă de Vincent.

IV. GAUGUIN, BAUDELAIRE ŞI TURNUL EIFFEL 1889

O tălmăcire legendară a vieţii exterioare.
BAUDELAIRE

Expoziţia Universală din 1889 consacră la sfîrşitul secolului întemeierea unei societăţi burgheze, industriale şi republicane. Or acest an e, dimpotrivă, acela în care în mediile anarhismului ca şi ale simbolismului (şi cea mai mare parte a tinerilor artişti şi scriitori ai vremii se reclamau în acelaşi timp de ambele orientări), se văd cu maximă claritate, fierbînd, adesea într-o mare confuzie, toate revoltele împotriva unei puteri oficiale sprijinită pe un pozitivism triumfător.

În timp ce Gauguin era în Bretania sau în Provenţa şi evoluase într-o direcţie nouă, mult mai idealistă şi mai ezoterică decît la începuturile lui, la interval de cîteva luni, Bergson publică *Datele imediate ale conştiinţei,* Georges Vanor *Arta simbolistă,* Édouard Schuré *Marii iniţiaţi* iar Charles Morice, cu *Mîine, o problemă de estetică* (1888) şi *Literatura de adineaori* (1889), devine dintr-o dată „sufletul mişcării, conştiinţa ei"[1]. Succesul ce-l are printre cei mai tineri poeţi simbolişti dovedeşte în ce grad răspunde el speranţelor unei generaţii şi vizează ideile care plutesc în aer.

Pentru a scăpa de lumea modernă artificială şi descompusă, el propovăduieşte întoarcerea la natură, la origini, la marile tradiţii uitate, la legende şi mituri, adică la sursele comune ale umanităţii,
 singure susceptibile, în simbolismul lor primitiv,

de a reînnoda legăturile cu „absolutul": opera exemplară fiind pentru moment aceea a lui Wagner.

Ne imaginăm deci că Parisul simbolist pe care Gauguin îl regăseşte după o lungă absenţă la începutul lui 1889 îi restituie imaginea prestigiului său crescînd. Figură protestatară, artist blestemat înconjurat deja de un halou exotic, în căutarea unei arte imemoriale şi decis de a depăşi frivolitatea naturalismului impresionist, Gauguin era în situaţia de a deveni omul zilei, Wagner-ul picturii, pictorul poeţilor.

El întîlneşte atunci sau frecventează mai asiduu un grup de oameni care, pe temeiuri diferite, vor juca în viaţa sa acel rol de interlocutor, altădată cuvenit lui Pissarro, ieri lui Schuffenecker, lui Van Gogh şi încă pentru cîtăva vreme lui Émile Bernard. Dar îndepărtarea primului, lipsa de însemnătate a celui de al doilea, nebunia, apoi moartea celui de al treilea şi refuzul ultimului de a-i deveni vasal, îi vor separa definitiv de el. Cu excepţia lui Daniel de Monfreid, noii prieteni ai lui Gauguin nu sînt pictori, ci tineri poeţi şi critici: Albert Aurier şi Charles Morice. De acum înainte Gauguin îşi va găsi prieteniile şi susţinătorii în literatură. De unde, desigur, după certurile de la Arles, beţia de conversaţii şi lecturi care pot explica de ce, în cursul acestor cîteva luni, întrerupte de un scurt sejur la Pont-Aven, Gauguin lucrează puţin. Singura pînză importantă din această perioadă pariziană este portretul sarcastic al familiei Schuffenecker care îl găzduieşte. Cu o mare simplificare a tuşei, el foloseşte, pentru prima dată cu atîta sinceritate, principiul pe care pretinse mai tîrziu de a i-l fi inculcat lui Van Gogh: acela al vecinătăţii culorilor necomplementare. Roşul veşmintelor copiilor e înconjurat de diferite tonuri de galben, în timp ce partea superioară a compoziţiei („Schuff" zidul, geamul) e pictată într-o armonie de albastru şi verde. Singură partea superioară a veşmîntului galben al femeii deschide abil un canal între cele două zone de culoare, calde jos şi reci sus.

Dacă nu pictează, el adună în schimb, timp de cîteva săptămîni, o pradă capitală pentru toată opera sa viitoare: Expoziţia Universală tocmai se deschisese. El nu e singurul ce va spicui din această acţiune de mare spectacol ce şi-o oferă lor înşile industria şi colonizarea europeană triumfătoare. Fiecare pictor îşi va căuta hrana aici: turnul Eiffel, prin grafismul lui de dantelă ce decupează cerul în alveole luminoase, este principala atracţie a expoziţiei pentru poantilismul lui Seurat, fabuloasele cavalcade ale lui Buffalo Bill — Far West, cai şi circ — au totul pentru a-l încînta pe Toulouse-Lautrec. Gauguin e fascinat de reconstituirea Angkorului, de dansurile javaneze şi de reproducerea templelor indiene ale căror fotografii le poseda dealtfel mai de mult şi pe care colecţiile Muzeului Guimet, recent deschis pentru public[2], le făcuseră deja cunoscute.

El acordă, în egală măsură, o mare atenţie arhitecturii pavilioanelor de la expoziţie, şi, izbit probabil de puritatea structurală a Galeriei Maşinilor ca şi de urîţenia construcţiilor din fier, acoperite de o ornamentaţie academică, scrie un text ce frapează şi astăzi prin modernismul şi justeţea lui, în acel an cînd, fără ca el să o ştie, se construiau primii zgîrie-nori din Chicago. Apreciază în mod judicios acel turn Eiffel pe care cercurile simboliste îl găseau hidos „o schelărie vopsită cu urină"[3]. Preamărind frumuseţile funcţionale, el se găseşte în cea mai pură tradiţie a *Convorbirilor* lui Violet-le-Duc, cerînd ca „piatra să pară cu adevărat piatră, fierul fier şi lemnul lemn". Se ştie doar care a fost, cu cîţiva ani mai tîrziu, utilizarea decorativă a fierului de către arhitecţii „art nouveau", Gaudí, Horta sau Guimard; articolul lui Gauguin pare, retrospectiv, o exortaţie: „Arhitectura e la început, în sensul că îi lipseşte o decoraţie *omogenă cu natura ei.* De ce alături de acest fier aspru, sever, materiale moi? De ce alături de aceste linii geometrice cu caracter nou, întregul depozit vechi de vechi ornamente modernizate de naturalism? Inginerilor-
 arhitecţi le aparţine o nouă artă a decorului, cu

buloanele ornamentale, colţurile de fier depăşind marea linie, într-un anume sens, o dantelărie gotică de fier. O găsim oarecum la turnul Eiffel.

Statuile în imitaţie de bronz se bat cap în cap cu fierul. Mereu imitaţie! Sînt preferabili monştri de fier bulonat.

De ce să se vopsească fierul în culoarea untului, de ce această falsă aurărie de operă? Nu, nu e o dovadă de bun gust. *Fierul! fier şi iar fier*"[4].

Pavilioanele coloniale şi problemele puse de către arhitectura metalelor aveau, e lesne de imaginat, mai multă atracţie pentru Gauguin, decît secţia artistică a Expoziţiei, consacrată exclusiv sau aproape, picturii oficiale, cu toate eforturile criticului Roger Marx de a introduce şi tablouri impresioniste. Despre pictorii postimpresionişti, evident, nici nu putea fi vorba!

De unde ideea lui Gauguin şi a prietenilor săi de a profita de afluenţa publicului, înfăţişîndu-şi pictura în marginea Expoziţiei universale.

În scrisoarea unde el îşi exprimă acordul către Schuffenecker ce găsise localul, Gauguin menţionează chiar numele acelora a căror participare o doreşte: Guillaumin, Bernard, Van Gogh şi alţi cîţiva, dar mai ales el nu-i vrea pe Pissarro, Seurat, Signac etc. „Acesta e grupul nostru!"[5] Sciziunea între cei doi mari postimpresionişti, respectiv Seurat şi el însuşi, este de data asta pe cît de conştientă pe atît de definitivă. Cît despre Théo van Gogh, el se opune la participarea fratelui său, părîndu-i-se că ar avea aerul „de a merge la Expoziţia universală pe scara de serviciu"[6]. Gauguin face un scurt sejur la Paris pentru a se ocupa personal de „grupul său" în cadrul căruia îi acordă spaţiul cel mai mare lui Émile Bernard, prezent cu douăzeci de pînze, în timp ce el însuşi nu expune decît şaptesprezece, din Arles, din Martinica şi din Bretania.

Dar sub ce etichetă se vor plasa ei oare? Această expoziţie îi pune dintr-o dată lui Gauguin o problemă ce nu ţine numai de vocabular. Cînd Gauguin sau Van Gogh vorbesc despre ei înşişi, ei se prezintă întotdeauna ca „pictori impresionişti",

nu din intenția de a-și arăta legătura lor cu Monet, Renoir și prietenii lor — care se simțeau, dealtfel, ei înșiși foarte puțin uniți, expoziția impresionistă din 1886 fiind ultima de grup — ci pur și simplu pentru a-și manifesta independența lor în raport cu pictura oficială. „Pictor impresionist" se aplica atunci oricărui franctiror, colorist în afara Școlii, în afara Salonului. „Impresionist" pur și simplu, nefiind suficient pentru a-i defini pe expozanți, se optează pentru „grup impresionist și sintetist". Dealtfel, Guillaumin, pe care Gauguin îl invitase mai mult din prietenie decît din afinități stilistice, era pe atunci un pur impresionist în sensul de azi al expresiei.

Expoziția e un fiasco: nici un tablou vîndut, puține articole apărute. Gauguin se reîntoarce în Bretania, trist și deprimat, fără să-și dea seama că această expoziție revelase în sfîrșit pictura lui tinerilor pictori familiari deja cu ideile sale.

Într-adevăr, la Pouldu, sat mai puțin invadat de elita din Montparnasse ca și de cea din Montmartre decît Pont-Aven, și unde a emigrat Gauguin, el face figură de șef de școală, în acea vară a lui 1889, ceea ce nu-i displace. Toulouse-Lautrec, care nu aprecia deloc aerele lui solemne și peremptorii, îl poreclise „profesorul" și într-adevăr așa îl făceau să apară adesea gustul și nevoia lui de a-și expune pe larg ideile, pentru a le clarifica mai bine, ca și atracția doctorală pe care personajul său o exercita asupra tinerei generații. Sérusier, la întoarcerea în „micul atelier" al Academiei Julian, transmisese, toamna trecută, prietenilor săi pe care nici învățămîntul oficial, nici impresionismul nu-i mai satisfăceau, principiile estetice ale lui Gauguin, desigur într-o interpretare foarte liberă. Întregul grup de tineri parizieni, căruia Sérusier îi servea astfel de intermediar cu Gauguin, era compus din Pierre Bonnard, Édouard Vuillard, Maurice Denis, K. X. Roussel, Félix Vallotton și Aristide Maillol care-și dăduseră, unii cu seriozitate, alții mai mult în glumă, titlul de „nabiști", adică de profeți. În primăvara lui 1889

Sérusier se întoarce la Pont-Aven pentru a-l reîntîlni pe Gauguin. El nu întîrzie să-şi dea seama că, în entuziasmul său, mersese mult mai departe decît îl sfătuise maestrul său, în sensul unei abstracţiuni sistematice, şi, cel puţin în intenţiile sale, mult mai aproape, decît pictura lui Gauguin, de sensul ce se dă azi acestui cuvînt. „Am sesizat în felul său de a raţiona puncte asupra cărora nu sîntem de acord".[8] Totuşi, tema detaşării de real este în centrul discuţiilor lui Sérusier cu Gauguin: scrisorile, pe care Sérusier i le trimite în acea vreme lui Maurice Denis, devin ecoul lor, pregătind poate faimoasele manifeste ale ultimului. Oricum tinerii nabişti aveau să năvălească la Volpini şi ceea ce văd acolo e departe de a fi inutil evoluţiei stilului lor, mai ales în cazul unor Bonnard, Denis şi Maillol.

Félix Fénéon, pe care devotamentul total faţă de cauza neoimpresionismului şi faţă de Seurat nu-l împiedică să fie foarte perspicace, rezumă, în acel savuros stil de sfîrşit de secol, impresia unui „cunoscător" şi reuşeşte să se detaşeze îndeajuns pentru ca aprecierea lui să capete o mare exactitate istorică. Într-adevăr, el îşi dă perfect seama, încă din 1889, că aparenta opoziţie de stil dintre Seurat şi Gauguin ascunde acelaşi tip de probleme picturale, născute din nevoia de a-i depăşi pe impresionişti. El îi recunoaşte fiecăruia aceeaşi preocupare de a ajunge la „o artă de sinteză şi de premeditare". O nouă artă e pe cale de a se naşte, unde, pentru Gauguin mai mult chiar decît pentru Seurat, realitatea nu mai e „decît un pretext de creaţii detaşate: ea reordonează materialele pe care realitatea i le-a furnizat, dispreţuieşte iluzia, fie chiar iluzia atmosferei, acuză liniile, le restrînge numărul, le ierarhizează; şi în fiecare din zonele spaţioase pe care le formează ornamentele împletite, culoarea opulentă şi grea vibrează orgolios, fără a atenta la culorile vecine, fără ca ea însăşi să se transforme"[9].

1889—1890: acest an al primilor *Jucători de cărţi* de Cézanne, al acelui *Chahut* de Seurat şi al *Frumoasei Angela* de Gauguin e într-adevăr

decisiv în istoria picturii. Întreaga concepție tradițională a artei — confirmată de Renaștere — se găsește brusc transformată. Pictura fusese întotdeauna expresia unei realități, fie ea religioasă, ideală, epică, sau sensibilă, ca de pildă la Rafael, Poussin, Delacroix sau la impresioniști. Pînă atunci pictorul supunea formele intențiilor sale, plastica, realității: un singur pictor pînă acum divinizase opera, acesta era Freinhofer, eroul *Capodoperei necunoscute*, nuvela lui Balzac pe care o prefera Gauguin. Mișcarea generală a postimpresionismului, odată cu Cézanne, contemporanul impresioniștilor, pe care însă stilul său îl ducea mai departe în evoluția picturii moderne, cu Seurat și cu Gauguin, tinde să acorde formelor înseși o importanță esențială și să facă din tablou propria sa realitate, propriul său scop.

În acest stadiu al evoluției sale, se poate vorbi dealtfel la Gauguin pentru prima oară despre idei și chiar teorii estetice. E vorba de sintetism. Acest cuvînt plutea desigur în aer în acea perioadă de căutare a unei unități a tuturor artelor, ce reprezintă simbolismul. Încă în vara lui 1888, Charles Morice putuse scrie că „faptul estetic cel mai notabil al acestui moment consistă în efortul vădit către o sinteză a tuturor artelor în cuprinsul fiecărei arte“ [10]. Sinteză, deci, pentru că nimeni, mai mult ca Gauguin, n-a vrut să găsească tocmai în pictură, cu confuzia pe care această ambiție însăși o implică, o formă de absolut. Dar iarăși și îndeosebi sinteză în sensul tehnic al termenului, prin reluarea unor intenții ale „cloazonismului“ lui Anquetin și Bernard. Iată în orice caz, în momentul expoziției Volpini, interpretarea comună tuturor pictorilor de la Pont-Aven: pornind de la o realitate, artistul își sintetizează impresia și îi extrage esențialul sau elementele semnificative; el e ajutat de alegerea culorii pure și simplificate, fără valori și fără relief, precum și de desenul unificator care ritmează compozițiile într-un spirit decorativ; în fine, el disprețuiește

adîncimea și spațiul și nu caută decît *stilul*. Scopul nu mai e deci reprezentarea unui lucru, ci confecționarea unui nou obiect în sine. Pictura promovată drept creație nouă e, într-o oarecare măsură, sanctificată iar valoarea ei depinde de armonia ei interioară ale cărei legi de referință nu trimit decît spre ea însăși. Aceasta e ultima etapă teoretică dinaintea cubismului și abstracțiunii. Or omul ce enunță atunci principiile menite să inaugureze o nouă eră a picturii nu va fi Gauguin cel ce-i cristalizase primul intențiile, ci, în cursul verii lui 1890, un tînăr pictor care n-avea încă douăzeci de ani: Maurice Denis. Articolul-manifest debutează prin celebra formulă: „Să ne amintim că un tablou, înainte de a fi un cal de bătălie, o femeie goală, ori o întîmplare oarecare, este în esență o suprafață plană acoperită de culori asamblate într-o anume ordine"[11]. Prin intermediul lui Sérusier și prin cele văzute la expoziția Volpini, ceea ce exprimă în mod fericit Maurice Denis, sînt de fapt ideile simple și puternice ale lui Gauguin.

Cine dintre acești pictori folosi primul cuvîntul „sinteză", ce sens îi dădea fiecare acestui concept, în definitiv destul de vag, și ce idei îi asociază? După mărturia unui pictor care l-a cunoscut pe Gauguin în cursul primului său sejur la Pont-Aven, acesta vorbea de „sinteză" în legătură cu pictura lui începînd încă din 1886[12]. Că va fi fost el însuși sau Sérusier, sau Émile Bernard totdeauna înclinat spre abstracțiune, cel ce va fi utilizat primul, pe marginea picturii, această idee intrată deja în conceptele simbolismului, faptul e neesențial; o singură sursă, și încă una literară, pare comună elaborării acestor idei estetice. Rolul lui Charles Baudelaire în nașterea și dezvoltarea simbolismului poetic e evident, dar poate că s-a subestimat importanța sa în istoria picturii contemporane.

Acești pictori ce se străduiau să depășească un impresionism „prea la nivelul ochiului" plonjau în contextul cultural al unui sfîrșit de secol, pe

care şi-l împărţeau: pozitivismul scientist şi o renaştere idealistă, chiar mistică, sesizabilă în poezia simbolistă. Unii, ca Seurat, crezură să găsească adevărul în ştiinţă, alţii ca Gauguin, în poezie. Dar, pentru toţi, Baudelaire a fost un „mentor al simţirii", ultimă referinţă şi adesea din motive cu totul deosebite. Predicînd o „pictură a vieţii moderne" şi fiind autor de axiome ca „arta coloristului ţine evident, prin anumite laturi ale ei, de matematici şi muzică"[13], Baudelaire părea a fi naşul neoimpresioniştilor. Asemenea lor, Gauguin citise cu pasiune poate încă la apariţia lor în 1885, adică la Rouen şi Copenhaga, dar în orice caz, faptul e sigur, în 1888 anul primei ediţii complete, *Curiozităţi estetice* şi *Arta romantică*. Pare evident că în aceşti ani 1888—1889, cei mai fructuoşi pentru Gauguin, ca şi pentru Bernard în truvaiuri estetice de toate felurile, ei au dezbătut şi comentat la infinit ideile lui Baudelaire. Or, în mod curios, e vorba mai ales despre acelea pe care poetul le-a emis în legătură cu Constantin Guys, fiindcă tocmai în *Pictorul vieţii moderne* se situează un pasaj unde toate temele preocupărilor lui Gauguin îşi aflaseră formularea.

De exemplu, Baudelaire stăruia în explicarea cuvîntului „barbar" — termen ce exercita o fascinaţie asupra lui Gauguin, încă de la Pont-Aven — arătînd că nu vrea să descrie prin asta o artă grosolană sau informă, ci să vorbească „despre o barbarie inevitabilă sintetică, copilărească, vizibilă adesea într-o artă desăvîrşită (mexicană, egipteană sau de la Ninive) şi care derivă din intenţia de a vedea lucrurile în mare, de a le considera mai ales în efectul ansamblului lor" şi observă — sîntem în 1865 — că mulţi oameni „i-au acuzat de barbarie pe toţi pictorii a căror privire e sintetică şi abreviatoare, de exemplu domnul Corot, ce se străduieşte înainte de toate să traseze liniile principale ale unui peisaj, osatura şi fizionomia lui"[14]. Cum să nu vedem aici în ideea celor doi pictori de la Pont-Aven din 1888
87 de „a face pictură de copil" nu o dorinţă de a

picta naiv, ci dezvoltarea acestei idei baudelairiene asupra artei „sintetice şi abreviatoare". Un pictor va realiza curînd intenţiile schiţate de Baudelaire; el n-ar fi putut exista fără Gauguin, dar el va şti mai bine decît Gauguin să „privească lucrurile în efectul ansamblului lor" şi să regăsească într-o abreviere savantă, totuşi, starea de har a unui ochi proaspăt de copil; acest artist va fi Henri Matisse. Se cunoaşte influenţa pe care principiile estetice ale lui Gauguin o vor exercita curînd, în mod indirect, asupra lui la cotitura secolului.

Dacă expoziţia Volpini îşi ia drept titlu „grupul impresionist şi sintetic" acest al doilea calificativ trebuie interpretat strict literal, în sens baudelarian. E de asemenea nostim să regăseşti la Baudelaire, asociată artei sintetice, referirea la Egipt, a cărui artă simbolică şi hieratică era deja pentru Gauguin, la acea vreme, de o nobleţe exemplară. In realitate fratelui său rival i se va reproşa „arhaismul lui egiptean" fiindcă, sub acele „confeti" neoimpresioniste din *La Grande Jatte* a lui Seurat, foarte mulţi critici văzuseră în 1886 o compoziţie egipteană. Pictura faraonică are dealtfel, cum se va vedea curînd, o importanţă mult mai directă încă, în arta tahitiană a lui Gauguin. Şi cînd Henri Matisse va cumpăra un prim exemplar din această artă neagră care, prin Picasso şi Braque, va juca în curînd rolul cunoscut în elaborarea cubismului, el va crede că e achizitorul unei piese egiptene, într-atît, odată cu secolul al XIX-lea, orice artă, deopotrivă arhaică şi elaborată formal, nu putea fi situată decît în jurul Nilului.

Astfel, între 1884 şi 1886, în timpul prieteniei sale cu Pissarro şi al scurtei întîlniri cu Seurat, Gauguin fusese, ca şi ei, mai ales atent la teoriile pe care Baudelaire le dezvoltase asupra culorii pe marginea lui Delacroix. În 1888—1889, vorbind despre stil şi definindu-şi propria artă, el se referă direct la poet. Cu trei ani mai devreme, Gauguin îl citise pe Baudelaire în calitate de pictor, şi încă de pictor autodidact; azi devenind pictorul poeţilor, el cere literaturii, mai mult de-

cît lămuriri asupra lui Delacroix, justificarea noului sistem formal care, în mod confuz şi prin salturi succesive, e pe cale de a se elabora la Pouldu. De fapt, această perioadă, care separă Parisul Expoziţiei universale din primăvara 1889 de plecarea în Tahiti, va fi una dintre cele mai bogate şi mai inventive din cariera lui Gauguin, aceea cînd, poate pentru prima oară, realizările sale sînt la înălţimea intenţiilor.

V. „PRADA LITERAȚILOR"
1889–1890

Primitivii făceau asta mai bine.
VAN GOGH, 1889

În timpul celor doi ani ce preced plecarea în Tahiti, arta lui Gauguin stă sub semnul unor tendințe pe care le-am crede opuse: pe de o parte, influența crescîndă și directă a simbolismului contemporan, iar pe de altă parte, aspirația, din ce în ce mai netă, spre o pictură simplificată, ritmată, decorativă, indiferentă la descriere și la referirile literare, deci o pictură, dimpotrivă, autonomă. Atmosfera și tema unor tablouri ale sale i-ar permite, celui care ar cunoaște doar moda literară a timpului, să le dateze foarte exact. Dar în același timp înseși mijloacele de expresie proiectează respectivele pînze dincolo de această dată; cu tot caracterul adesea literar al intențiilor sale, Gauguin se îndreaptă, în mod straniu, spre pictura pură și conținutul intelectual al pînzelor sale ascunde adesea, la prima vedere, tot ceea ce Gauguin, crezînd că face metafizică, era pe cale de a oferi artei moderne. Căci, trebuie s-o mărturisim, înclinarea sa spre literatură nu se distinge printr-un gust rafinat. Cu un fel de bravă candoare, Gauguin se crede obligat să pulverizeze deasupra picturii un lac literar, ca, de pildă, în *Portretul lui Meyer de Haan.* Tovarășul său din Pouldu, un olandez mistic, avea mai mult să-l antreneze decît să-l rețină pe această cale; Gauguin face din el o figură satanică, avînd ca emblemă cartea lui Carlyle, *Sartor Resartus,* care era probabil unul din subiectele lor de conversație. De-

altfel e lesne de văzut ce anume puteau găsi ei la acest idealist romantic, ce declarase război, cu aproape o jumătate de secol în urmă, raționalismului industrial al lumii victoriene. Astfel, faimosul *Hristos galben* de Gauguin, uimitor totuși, prin fovismul brutal al culorilor lui de tei și de flacără, a cărui aciditate devine încă mai stridentă prin boneta roz a bretonei, frapează contemporanii mai ales prin arhaismul, de o migălită naivitate, al compoziției, imitată după un Hristos din biserica de la Trémalo, lîngă Pouldu. Alt element care îi împiedică poate pe contemporanii săi să recunoască îndată truvaiurile plastice ale aceluia ce-și redusese, pe atunci, la modul foarte „sintetic", pînă și iscălitura la *P. Go:* manierismul arhaizant și împrumuturile, din ce în ce mai sistematice, din alte culturi. În epocă, într-adevăr, numai aspectul sentimental al acestui „Hristos barbar și vrednic de milă" în cîmpul de un galben „agonizant", de o îndrăzneală formală oricum frapantă, impresionează critica simbolistă. Nimic nu-l putea încuraja mai mult pe Gauguin să-și dezvolte preocupările extra picturale.

Frumoasa Angela de la Luvru, din aceeași perioadă, este un rezumat mai simplu al căutărilor plastice ale lui Gauguin. Portretul tinerei bretone în costum local, despre care Théo van Gogh, într-o scrisoare către Vincent, zice, pe drept cuvînt, că seamănă cu o „tînără și drăguță vacă", e decupat într-un cerc, asemenea unor stampe japoneze. Extrem-orientală e de asemenea și acea insistență explicativă asupra titlului tabloului, înscris cu litere mari, în stînga jos. Dealtfel și Cézanne utilizase același procedeu, cu douăzeci de ani mai devreme, în *Portretul lui Empéraire* aflat și el la Luvru. Ca și în cea mai mare parte a portretelor sale pe care le execută în acea perioadă, Gauguin a plasat în fundal unul din vasele lui, ca și cum ar fi vrut să-și pună de două ori pecetea pe pînză și să-i adauge un accent de straniu și de primitivitate. Acest vas imită un „idol barbar" stînd ghemuit, Gauguin vrînd, fără îndoială,
 să indice în acest fel aspectul sumbru și primitiv

pe care-l atribuia el caracterului breton. Aceeași remarcă se poate face și privitor la sălbatica *Tînără bretonă* din colecția Ascoli de la New York, al cărei bust e situat între blazonul Annei de Bretania și un idol barbar, ca între două embleme de cărți de joc! Simbolismul lui Gauguin nu e adesea decît o alegorie.

De asemenea literare în intenții, dar de o forță și un stil atît de marcate de gustul liniilor în volute, încît s-ar putea vedea aici una din primele manifestări de „modern style" în pictură, sînt: *Evele bretone* și *Ondinele* pictate la Pouldu. Două dintre ele, reproduse aici, fură expuse la cafeneaua Volpini și influența lor asupra nabiștilor, în special asupra lui Vallotton și Bonnard, e evidentă. Aceste trupuri goale, cu forme reduse la esențial, decupate într-un peisaj nedefinit și atemporal, mărturisesc pentru prima dată, foarte clar, reveriile exotice ale lui Gauguin. Imaginile simple ale unui paradis pierdut se încarnează în aceste bretone ce se scaldă, atît de deosebite de micile și stîngacele adunătoare de fîn, pe care Gauguin le picta pe atunci prin curți de fermă, dar nuditatea lor are totuși ceva copleșitor și rușinos, ele sînt niște țărănci goale plasate într-un decor abstract: sîntem încă departe de nudurile mitice și ingenue din Tahiti.

La drept vorbind, în acest an 1889, tablourile cele mai sesizante, prin forță plastică și prin straniul lor, sînt poate *Natura moartă cu jambon* de la Phillips Gallery din Washington și *Natura moartă cu stampă japoneză.*

În fiecare din ele, compoziția e cum nu se poate mai simplă, axată pe dungile verticale ale tapetului de hîrtie vopsită galben ocru, cu puncte albastre, în fața cărora se rotunjesc formele mesei, jambonului și cepelor și pe o orizontală ce taie exact în două sculptura. Armonia caldă și strălucitoare a celor două tablouri e realizată cu dificilele acorduri de galben și roz pe care le regăsim în tablourile cele mai suverane ale lui Gauguin. Rareori va izbuti pictorul să declanșeze, cu atîta strălucire, printr-un simplu joc de cu-

lori, o asemenea impresie de lumină caldă, de arome picante, de apetituri gurmande și de siestă. Acestea sînt, încă înainte de Tahiti, pînzele în care Gauguin izbutește să ne sugereze, în cel mai înalt grad, puternica atracție a tropicelor.

Dar în epoca respectivă, Gauguin nu era satisfăcut de aceste mari reușite instinctive unde, totuși, darurile sale de pictor sînt cele mai strălucitoare. Modul în care se înfățișează el, în autoportretele din 1889—1890, dezvăluie natura preocupărilor și frămîntărilor sale, iar pozele, alternativ dramatice și umoristice, ilustrează, într-adevăr, narcisismul său anxios. Din ce în ce mai mult, el își oferă personajul și masca unei versiuni de „pictor" a *artistului blestemat* căruia Verlaine, cu cîțiva ani în urmă, îi înfățișase specimene literare din jurul lui Rimbaud. În vara precedentă, trimițîndu-și la Arles autoportretul, în care se identificase cu Jean Valjean din *Mizerabilii*, Gauguin voise să-i facă plăcere lui Vincent, căruia, din cîte știa, eroul hugolian îi era unul din personajele preferate. De data aceasta, în *Hristos pe Muntele Măslinilor*, Gauguin își alesese încarnarea, mai mult sau mai puțin conștient, sub influența unor Émile Bernard, Albert Aurier și Meyer de Haan, legați prin același misticism vag schopenhauerian. El se reprezintă în chip de Hristos-pictor îndurerat, mesia neînțeles, gata de a fi trădat, căci micul său Iuda va fi Émile Bernard, iar înălțarea lui către paradisul tahitian se va face după faimosul banchet simbolist, adevărată Cină cea de taină „rive gauche", organizat în onoarea sa ...

Tabloul, cu subiectul decupat de arborele central, și pictat într-o tehnică de o despuiere totală, nu e lipsit totuși de un interes extra-biografic. Dar această prăbușire a unui Hristos cu părul roșu e chiar aceea pe care o descrie Gauguin în scrisorile sale din epocă. Ele îl arată în același timp vinovat și amărît, suferind evident din pricina disprețului soției sale, a absenței copiilor și a insuccesului său comercial. Singurătatea, dis-
 perarea, el și le face publice prin toate mijloacele:

„Sînt într-o groaznică și tristă descumpănire".[2] „Momentele de îndoială, rezultatele, întotdeauna mai prejos de ceea ce visăm, și prea puțina încurajare a celorlalți, toate contribuie la a ne sfîșia prin mărăcini"[3], aluzie destul de clară la coroana de spini și nu chiar atît de surprinzătoare în contextul mitic în care Gauguin se plasase el însuși. În scrisorile către Bernard și Schuffenecker, el se plînge de a fi atît de deprimat, încît nici nu mai poate lucra: „Viitorul se schițează într-o continuă cădere"[4], și nu întrevede decît fugi și plecări; intenționează o clipă să plece la Tonkin unde viața e mai puțin scumpă și unde speră să poată „picta în liniște".

Cu toate acestea lucrează mult, antrenat într-o direcție foarte aparte, în epoca respectivă. Stilul lui devine din ce în ce mai grafic și mai decorativ iar inspirația devine, astfel, curînd deopotrivă simbolistă și caricaturală. Un alt autoportret din această perioadă ni-l înfățișează, de pildă, ca sfînt aureolat, dar un sfînt zeflemitor, avînd ca emblemă două mere, care, dincolo de fructele păcatului originar, sînt o evidentă aluzie sexuală, și ținînd între degete un straniu ornament negru unduitor în maniera grafismului „1900", terminat după unii printr-un șarpe, iar după alții printr-o lebădă[5]. El îl pictează și pe prietenul său Meyer de Haan ținînd același obiect într-o mînă desenată voit naiv și rigid, plasînd în planul al doilea o *Evă bretonă* dezolată pe grămada ei de iarbă de mare și avînd lipit un cap de *ondină*. Cu siguranță că în aceleași luni va fi pictat și strania *Ioana d'Arc* de pe peretele hanului din Pouldu, torcînd din caier, mică bretonă firavă cu picioare mari, stînd în fața unei grămezi de iarbă de mare și a cîtorva scaieți desenați ca niște simboluri de cărți de joc. În fundal, sosirea unor ambarcațiuni pescărești al căror japonism evocă joncile, de o inspirație înrudită, ale versiunii pcantiliste cu același subiect, executată cu cîteva luni mai tîrziu, de Signac la Concarneau. La drept vorbind, inspirația religioasă și stilul simplificat al acestei sărmane torcătoare, deasupra

căreia planează Sfîntul Duh, îl evocă mai ales pe Puvis de Chavannes.

Starea de spirit a lui Gauguin din acea perioadă este exprimată în declarația emfatică scrisă de mîna lui și descoperită în 1924 cînd respectivul panou a fost detașat: „Cred într-o judecată de apoi cînd vor fi condamnați la pedepse groaznice toți acei care, în această lume, vor fi îndrăznit să facă trafic de artă sublimă și pură, murdărită și degradată de josnicia sentimentelor lor". Faptul nu era lipsit de sensul unui straniu apropo de dincolo de mormînt ce l-ar fi încîntat pe autor, căci panoul era detașat de pe perete, tocmai pentru a fi vîndut și încă foarte scump. Fraza, fără îndoială, nu-i aparține lui Gauguin, ci e un citat luat din Wagner, pe care Gauguin îl cunoștea, după cît se pare, îndeosebi prin intermediul lui Baudelaire[6].

Misticismul simbolist al lui Gauguin n-avea să se limiteze multă vreme la a-și căuta sursele în credințe populare, și a se traduce în imagini țărănești. Dacă alăturăm *Ioana d'Arc,* ingenuă la modul savant, și contemporana ei *Femeie caraibă,* cîte apropieri dedesubtul unor împrumuturi geografice atît de opuse! Zeitatea goală are aproape aceeași poziție ca sfînta: același gest ușor afectat al brațului drept, aceleași mișcări ale umerilor, aceeași direcție a capului, aceeași siluetă în ansamblu. Gestul mîinilor e cel al dansatoarelor javaneze cu încheieturi șerpești, de la care Gauguin obținea, cu cîteva luni înainte, rendez-vous-uri după spectacolul lor de la Expoziția universală. Dealtfel, el face la Pouldu, în aceeași perioadă, două statuete foarte apropiate de acest tablou, una în lemn și cealaltă în ceramică[7], ele însele realizate, se pare, după un fragment de friză, din pavilionul javanez de la expoziție, și pe care se spune că Gauguin l-ar fi adus cu sfințenie la Pouldu. Nimic mai verosimil, Gauguin utilizînd pe atunci din ce în ce mai mult — am văzut-o, de pildă, în al său *Hristos galben* sau în *Viziunea după predică* — elemente formale împrumutate dintr-o altă cultură.

Or această *Femeie caraibă*, cu toată rigiditatea și javanismul ei literal, e de un mare interes iconografic. Mai întîi, e vorba aici despre întîiul exemplu de personaj de eden mitic al lui Gauguin, căruia curînd Tahiti îi va furniza modelele, dar a cărui imagine ideală va fi cu toate acestea aproape întotdeauna împrumutată din arta javaneză. Și apoi, floarea-soarelui, floare de lumină și căldură, precum și volutele ce ornează fundalul tabloului, îl amintesc pe Van Gogh și sînt poate un semn al asociației inconștiente pe care Gauguin o făcea între prietenul său și reveriile tropicale, dat fiind că tocmai Vincent era cel ce contribuise la cristalizarea lor interioară. Caracterul hotărît decorativ al fundalului ar putea foarte bine lăsa să se creadă că e vorba de o machetă de țesătură, sau de un carton de tapiserie, de genul acelora pe care, încă din 1885, visase să le înfăptuiască. Exotismul lui Gauguin e aici încă de suprafață, și apare ca o temă intelectuală și pseudoreligioasă mai mult decît ca o adevărată reverie de vizionar; în fond nu există o prea mare deosebire spirituală între ciobănița de la Pouldu și această zeitate de anticar.

La drept vorbind, noile concepții plastice ale lui Gauguin sînt, în acel moment, infinit mai afirmate și mai flagrante cînd le aplică fără intenție simbolistă și fără intermediul unui „subiect" mai mult sau mai puțin literar. Peisajele lui contemporane din Bretania sînt printre cele mai reușite din toată opera sa. *Păzitoarea de porci* de la muzeul din Berlin, *Fermă la Pouldu* sau *Cîmp de cartofi* sînt construite în *„puzzle"* de spații colorate, îmbinate cu o mare delicatețe, iar raporturile de culoare sînt aici de o mare suavitate pe care numai forța lui Gauguin o împiedică de a deveni dulceagă. Anumite detalii prefigurează clar arta nabiștilor și mai ales pe Bonnard în materie de culoare: astfel, în *Fermă la Pouldu*, curtea roz, separată de cîmpia verde printr-un mic zid și vaca pictată în pete mari de albastru deschis și de cărămiziu stins, te duc îndată cu gîndul la peisajele lui Bonnard, și mai ales la acelea care,

în opera lui, sînt cu mult posterioare japonismului din perioada *nabistă*. Dar nu e deloc de mirare că tocmai aceste peisaje ale lui Gauguin, atît de admirate de către întregul grup, sînt cele ce marchează sensibilitatea lui Bonnard și Vuillard. Pictorii mai mediocri ai grupului, Sérusier, Ranson, Verkade și chiar Maurice Denis, erau pe atunci atenți mai ales la ceea ce Gauguin aducea mai literar și mai pasager; marele pictor este, în schimb, cel ce i-a reținut pe viitorii mari pictori care erau atunci Vuillard și Bonnard. În această Bretanie țărănească, barierele, brazdele cîmpurilor, petele albe ale florilor de cartofi, multiplele ziduleți ale terenurilor minuscule din acest ținut sărac și vacile pătate, decupează, de la sine, peisajul în motive decorative cu mult mai mult decît în Ile-de-France sau pe coasta mediteraneană cărora numai impresioniștii știau pe atunci să le picteze lumina subtilă sau strălucitoare. Cloazonismul spațiului dă de asemenea pînzelor lui Gauguin, în acea perioadă, un caracter cu totul străin, la drept vorbind, de „acel ton surd, mat și viguros"[8], pe care venise să-l caute la Pont-Aven. Nu, peisajele lui înfățișează, de-acum înainte, o Bretanie mai ingenuă și mai curînd frumoasă decît îngrozitoare într-un „patchwork" de culori calde și suave care au ceva tropical la modul savant.

Și totuși, aceasta e perioada cînd Gauguin, plecînd dimineața să lucreze, îi însuflețea pe discipolii lui cu acest program: „Haideți să facem un Cézanne". La Pouldu, Gauguin păstra cu sfințenie, în ciuda mizeriei sale devenită cu adevărat dramatică în cursul iernii 1889—1890, o natură moartă de Cézanne, salvată din vechea lui colecție și pe care refuza întotdeauna să o vîndă. „Țin la ea ca la lumina ochilor mei, și numai în caz de absolută nevoie, mă voi despărți de ea numai după ce voi fi renunțat la ultima cămașă"[9]. Dealtfel, în afara cîmpiei de la Arles, unde influența pictorului *Marii victorii* e adesea flagrantă, mai ales în naturile moarte și în portrete se arată Gauguin sensibil la arta lui Cézanne. Se

ştie că, mai tîrziu, acesta din urmă se plîngea adesea de a fi fost ciupit de Gauguin care i-ar fi „furat mica descoperire" şi ar fi „plimbat-o pe la tropice". Amprenta lui Cézanne apăruse de fapt adesea în producţiile cele mai neaşteptate ale lui Gauguin, de pildă în tapetul albastru, mov şi roz, care serveşte de fundal în *Frumoasa Angela.* Totuşi probabil că în iarna lui 1890 pictă Gauguin acel „omagiu lui Cézanne" care e *Portretul de femeie* de la Institutul de Artă din Chicago. Omagiul e dublu, căci fundalul reprezintă, abia reinterpretată, natura moartă a lui Cézanne pe care Gauguin o avea cu el în Bretania. Dar femeia în albastru închis şi violet purpuriu, stîngaci aşezată în fotoliul ei de culoare închisă, este ea însăşi tipic cézanniană pînă şi în modeleul feţei, mult mai puţin simplificat decît e alteori la Gauguin, şi în desenul ochilor unde culoarea pupilei se extinde pe tot globul, după un procedeu drag maestrului de la Aix şi, mai tîrziu, lui Modigliani.

„Mica descoperire" proprie lui Gauguin se traduce, dealtfel, la acea epocă, mult mai liber şi mai firesc în sculptura lui. La hanul Mariei Henry, numită şi „Marie Poupée", unde pictorii se organizează în falanster în jurul lui, Gauguin sculptează în lemn. Cel mai celebru dintre micile sale basoreliefuri policrome din aceea vreme, atît de îndemînatic fruste, poartă şi titlul, el însuşi sculptat: *Îndrăgostiţi-vă şi veţi fi fericite.* El îi declară lui Émile Bernard, în legătură cu această piesă: „Este, ca sculptură, tot ceea ce am făcut mai bun şi mai straniu; Gauguin (ca monstru) prinzînd mîna unei femei care se apără"[10]. El semnalează faptul că vulpea văzută din faţă, care se va regăsi adesea în pictura lui ulterioară, este „simbolul indian al perversităţii". Deasupra măştii sale, ca şi în *Portretul lui Meyer de Haan* se află şi *Eva bretonă.* Din ansamblu se degajă o impresie voită de nelinişte, de carne tristă şi obosită, care contrazice total titlul de parodie al lui Gauguin. După cît se pare el vrea să-şi ilustreze aici ideile despre dragoste. El încercase tocmai cu Madeleine, drăguţa soră a lui Émile Bernard, o

foarte tînără fată, inteligentă şi puţin exaltată, întregul zbucium al unei iubiri interzise şi neîmpărtăşite, foarte proprie a-l face să-şi dea seama în mod penibil şi de vîrsta şi de condiţia lui de paria social. Facilele satisfacţii locale nu-l fac să uite această prietenie amoroasă şi de aceea îi dedică Madeleinei unul dintre cele mai bune vase, modelat ca o faţă, despre care precizează că „reprezintă în mod vag capul lui Gauguin, sălbaticul"[11]. Îl simţi, în epoca respectivă, pornit în căutarea sistematică a propriului său „eu" imemorial, a misterelor propriului său inconştient, în care vrea să vadă o sensibilitate sălbatică: „O simt dar încă n-o exprim: sînt sigur că voi ajunge acolo, însă încet, în ciuda nerăbdării mele (...). Ceea ce doresc e un colţ din mine însumi, încă necunoscut"[12], şi el îşi ia în serios „formidabila sete de necunoscut" care „îl împinge să facă nebunii" şi îl hotărăşte curînd să revină de la Pouldu la Paris, ca să proiecteze plecări mai glorioase decît acelea ce sfîrşesc la Finistère. Întreprinde demersuri pentru a se instala la Tonkin, dar în chip de colonist, într-atît pierduse orice speranţă de a trăi din pictura lui: finanţele sale sînt în ianuarie 1890 într-o asemenea stare, încît Schuffenecker trebuie să-i trimită bani ca să-şi poată lua bilet de înapoiere din Bretania.

Revenind atunci la Paris, Gauguin e în situaţia celui ce pozează în *blestemat*, dar este, în acelaşi timp, la fel de sincer obsedat, pînă în străfundul fiinţei sale, de nevoia de a acorda eul său „sălbatic" la o natură îndepărtată şi primitivă care i-ar da cadrul şi dimensiunea ei.

De acum în colo se va amesteca frecvent în această lume efervescentă a micilor reviste adesea efemere, uneori fermecătoare şi a cafenelelor unde pictorii şi scriitorii, prinşi în interminabile discuţii, comunicau mult mai adesea prin exaltarea lor poetică, decît pe planul unui program estetic precis.

Faptul a făcut să se suprapună adesea ideile artistice ale lui Gauguin şi comentariile pe care le făcură Albert Aurier şi Charles Morice, primul în

timpul vieții pictorului, celălalt mai tîrziu, într-o celebră biografie[13]. Gauguin nu era astfel apărat de către doi corifei ai literaturii simboliste, dar el putea, în mod legitim, să se înșele în acest sens. Charles Morice în 1890 făcea figură de astru în plină ascensiune al mișcării. Albert Aurier avea pe atunci douăzeci și cinci de ani și trecea drept un scriitor plin de promisiuni. Lui îi revine onoarea de a fi scris, în ianuarie 1890, primul articol consacrat lui Van Gogh în *Mercure de France*. Cu un an mai tîrziu, în aceeași publicație, îl unge pe Gauguin „pictor al simbolismului", ceea ce-l definește destul de vag, dar contribuie incontestabil la a-l face cunoscut în rîndurile publicului cultivat. În sfîrșit el e, în tot acest sfîrșit de secol, singurul critic care încearcă să reflecteze cinstit asupra revoluțiilor picturale ce bulversaseră în cîțiva ani lumea formelor. Félix Fénéon era în epocă un mai bun „cunoscător" și un scriitor mai inteligent, știind să discearnă și să exprime, într-un stil poate „decadent" dar foarte sugestiv, ceea ce reprezenta esența fiecărui artist: „E cel mai bun critic pe care-l avem", spunea despre el Mallarmé, ale cărui aprecieri aveau atîta însemnătate pentru Gauguin. Totuși, el nu se hazardă niciodată să elaboreze o veritabilă teorie despre arta contemporană, sau chiar să încerce o analiză globală a picturii timpului său. Dimpotrivă, Albert Aurier ar fi fost astăzi unul din acei numeroși poeți *„fin de siècle"* cu totul uitat, dacă n-ar fi încercat, mai întîi, cu entuziasm și curaj, să stabilească principiile unei picturi simboliste și apoi dacă n-ar fi înțeles că personalitatea cea mai capabilă de a asigura conducerea unei asemenea mișcări, sau de a-i fi vedetă, era aceea a lui Paul Gauguin.

Fénéon, intim al lui Seurat, pictor cultivat și intelectual, face o aluzie malițioasă la această întîlnire neașteptată a literaturii, cu acela în care pînă atunci văzuse pe vechiul elev al lui Pissarro. El scrie în hebdomaderul montmartez *Le Chat noir* că Gauguin, după ce, ajutat de Émile Bernard, își găsise adevărul său la Pont-Aven, re-

vine în acel an la Paris: „plin de fervoare pseudoliterară, el care pînă atunci ignorase cu cea mai paradoxală obstinație librăriile și îndeobște ideile (...). El aduse din Antile pînze de o luxurianță malefică. Și atunci devine prada literatorilor. Aceștia îl încredințară că era investit cu o misiune. Asemenea aventură neplăcută i se întîmplase și marelui Courbet"[14]. Inutil de a o preciza, literatorii la care face aluzie Fénéon sînt Morice și Aurier și, în general, toată echipa de la *Mercure de France*, unde se instaurează atunci un simbolism idealist și conservator. Fénéon întruchipează expresia unei alte tendințe a epocii simboliste, mai anarhistă, mai raționalistă și de asemenea mai eclectică: aceea ce va fi, curînd, reprezentată de *La Revue Blanche*.

„Prada literatorilor" poate e cam dur spus, dar și justificat, dacă ne gîndim la anumite pînze de Gauguin din 1889 pînă în 1891 care sînt literalmente invadate de o legendă extrapicturală, ca *Pierderea virginității*. Gauguin comunica de fapt cu amicii săi prin aceleași amare reverii, iar uneori prin concepții estetice asemănătoare. Portretul intitulat *Mizerabilii*, trimis lui Van Gogh, e contemporan cu *Opera blestemată*, poem, de-altfel foarte mediocru, pe care Aurier i-l dedicase lui Caravaggio:

Nous sommes les maudits, les excommuniés
Traînant comme un boulet nos chefs-d'oeuvre niés[15]

iar autoportretului *Hristos pe Muntele Măslinilor* din 1889, îi corespunde poemul lui Aurier din octombrie 1889, *Muntele îndoielii*, scris pe aceeași temă. Gauguin regăsește în scrisorile sale din epocă acel ton de amară grandilocvență: „Eu, artist impresionist, adică un răzvrătit"[16], sau, comparîndu-se cu portretul său modelat în pămînt ars, el spune „asemenea lui Gauguin cel de pe vas, înăbușind cu mîna, în cuptor, strigătul ce vrea să izbucnească". Idealismul categoric al criticii lui Aurier declarînd că arta adevărată e „arta ideilor încarnate în simboluri vii, arta unor Giotto,

Angelico, Mantegna, Da Vinci"[17] se întîlneşte întru totul cu concepţiile lui Gauguin, cînd îl sfătuia pe Émile Bernard, în toamna lui 1889: „Deoarece crezi, în prezent, că această artă este absolut legată de anumite procedee tehnice (...). Dacă mai tîrziu vei deveni, ca mine, sceptic în această privinţă, vei face altceva. Mărturisesc a simţi în această limbă altceva decît cuvinte, fie ele chiar armonioase. Corot, Giotto mă seduc prin cu totul altceva, decît temeliile solide ale picturii lor"[18]. Această scrisoare, cu puţin anterioară consideraţiilor lui Albert Aurier, prieten al lui Bernard, pe tema Gauguin şi *Simbolismul în pictură*[19] ne îngăduie, dealtfel, să presupunem că scrisorile pictorului circulau printre tinerii săi prieteni şi admiratori.

Vedem aici, născîndu-se cu Gauguin, însă în mediul simbolist, ideea că pictura e o limbă, în sensul chiar de „limbaj" de care, după aceea, s-a abuzat atît de mult: mijloacele sensibile ale picturii, reuşita ei formală, „temeliile solide" nefiind decît „cuvinte". După Pissarro şi impresionism, Cézanne şi Degas sînt aceia pe care Gauguin ambiţionează să-i depăşească. „Ştiţi cît stimez ceea ce face Degas, şi totuşi simt uneori că-i lipseşte un *dincolo*, o inimă care freamătă"[20].

Există adesea la Gauguin urma acelei naivităţi ce constă în a reduce o pînză ale cărei căutări fuseseră înainte de toate picturale, la aspectul ei pur material: e evident că, alături de un peisaj al lui Cézanne, pictura lui Gauguin, cu toată elocvenţa voit afectivă şi metafizică a subiectelor sale, rămîne mai mult decorativă decît „încărcată cu acel dincolo": o întoarcere savantă la masele simple ale lui Giotto nu reînvie de la sine fervoarea medievală din trecento. Fénéon intuise bine lucrurile cînd spunea că Gauguin era pe atunci prada literatorilor: îl vedem convingîndu-se din ce în ce mai mult de prioritatea idealismului artistului asupra sensibilităţii sale, şi de aceea a purităţii intenţiilor asupra măiestriei mijloacelor lui. În această perioadă Gauguin risca în orice clipă să alunece spre stilul pictorilor „Ro-

se-Croix" pentru care simbolismul pictural e o mistică, o inițiere către un *dincolo,* o operă pioasă și, dintre care cei mai puțin slabi, nu ne apar decît în chipul unor destul de tineri elevi ai prerafaeliților englezi. Gauguin nu făcu niciodată parte din grup, spre deosebire de Filiger, unul dintre companionii săi apropiați de la Pouldu. Însă el era, chiar și în Tahiti, un cititor credincios al lui Joséphin Péladan, pontiful și teoreticianul mișcării „Rose-Croix".

Van Gogh era prea inteligent pentru a nu-și fi dat și el seama de pericolul pe care toate acestea îl rprezentau pentru Gauguin, și-i scria fratelui său, chiar în aceeași lună cînd Gauguin adresa lui Émile Bernard scrisoarea citată mai sus: „Face pe eruditul, se vede că e unul care să dă în vînt după primitivi, dar, sincer vorbind, primitivii făceau asta mult mai bine și apoi, Puvis și Delacroix sînt oare mai viguroși decît prerafaeliții?"[21]

Un lucru e sigur: toți pictorii postimpresioniști doreau, între 1885 și 1900, în optica baudelairiană a unei corespondențe și echivalențe între toate artele, să răspundă, în propriul lor domeniu, ambițiilor literaturii și muzicii. Pentru un scriitor ca Aurier, teoretician al simbolismului pictural, domeniul ideilor e singurul capabil să antreneze spre înălțimi o artă pe care impresionismul o ataşează puternic de natură, în ceea ce are ea mai senzual și mai efemer, antrenînd-o deci în „abominabila eroare a naturalismului". Și tocmai pornind de la Paul Gauguin, purcede Aurier la „stabilirea bazelor simbolismului în pictură". Opera de artă trebuie să fie:

1 — *ideistă,* fiindcă idealul ei unic va fi exprimarea ideii;

2 — *simbolistă,* fiindcă ea va exprima această idee în forme, după un mod de înțelegere general;

3 — *subiectivă,* fiindcă obiectul aici nu va fi niciodată considerat ca obiect, ci ca semn al ideii sesizat de subiect;

4 — (în consecință) *decorativă,* căci pictura de-
 corativă propriu-zisă, așa cum au conceput-o egip-

tenii, foarte probabil grecii și primitivii, nu e nimic altceva decît o manifestare de artă în același timp subiectivă, sintetică, simbolistă și ideistă.

Dar artistul înzestrat cu toate aceste talente n-ar fi decît un savant, dacă el n-ar fi hărăzit cu darurile *emotivității*. (...) Această transcendentală emotivitate, atît de mare și de prețioasă, care face sufletul să frisoneze în fața dramei nestatornice a abstracțiunilor[22].

Lui Gauguin nu-i displace cîtuși de puțin „să fie proclamat om de geniu" pentru a relua expresia lui Pissarro[23], sau pur și simplu să găsească, în sfîrșit, un mediu care să-l admire și să-l înțeleagă.

Totuși între Gauguin și literatura simbolistă există deja un fel de neînțelegere. Aurier își elaborează întregul articol despre pictor pornind de la *Viziunea după predică* și vorbește foarte clar despre ea, cum o va face curînd și Mirbeau, ca om sensibil mai mult la intențiile simboliste decît, cu adevărat, la realizările picturii lui Gauguin. Dar mai ales reveriile lui Gauguin nu fac din el nici un mare imaginativ, nici un pictor metafizic. Iluminările sau mlaștinile inconștientului nu sînt domeniul lui, ci acela al contemporanilor săi, Gustave Moreau și Odilon Redon. „Gauguin nu e un vizionar, ci un abil"[24] putea să zică Pissarro, și dacă se temperează reaua voință a bătrînului impresionist, există mult adevăr în prima parte a acestei afirmații. Gauguin nu e întru nimic vizionarul pe care poeții, de la Charles Morice la André Breton[25], au vrut să-l vadă în el. Dimpotrivă, el a trebuit întotdeauna să se sprijine pe alte culturi, pe teme sau forme dinainte găsite pe care el se mărginește doar să le plaseze într-un alt context și numai talentele sale de pictor îl aduc la o invenție cu totul instinctivă. Există o notă laborioasă în maniera lui de a relua de zeci de ori motivul unei pînze aplicîndu-l, ici pe o oală, colo pe un lemn sculptat, sau în fundalul unui alt tablou, și încă într-un altul; reminiscențele sau pur și simplu reluările se ivesc adesea iarăși la distanță de mai mulți ani. Așa bunăoară *On-*

dina, căreia îi regăsim părul și nasul în vînt, pe o ceramică, pe un evantai, pe o oală, pe un monotip, apoi în fundalul portretului lui Meyer de Haan și, în sfîrșit, iat-o sculptată pe relieful policrom „Fii misterioasă". La fel și *Eva bretonă,* ghemuită, va apărea cu aproape zece ani mai tîrziu în marea compoziție tahitiană *De unde venim? Ce sîntem? Încotro mergem?* Sedus de un motiv sau o formă, indiferent dacă era el sau nu cel ce-i fixase conturul, Gauguin îi căuta toate întrebuințările posibile, cu o stăruință totalmente străină de inspirația unui vizionar. Acest om care face din îndepărtarea de natură un crez și, asemenea maestrului său Baudelaire, ridică imaginația la rangul de regină a tuturor facultăților, este de fapt legat, în mod mult mai strict, de observație. În opera și în viața lui Gauguin apare în mai multe rînduri senzația de sufocare și neliniște ori de cîte ori el se simte lipsit de „motive noi". De unde interpretarea plecărilor sale spre „alte locuri" în care vechi camarazi impresioniști, ce-l cunoșteau bine, văd o dovadă de neputință. Ei îl vedeau urmînd o modă literară, din slăbiciune și nesiguranță și legănîndu-se în reverii ce nu au nimic comun cu pictura. Pissarro merge mai departe: el îl acuză de a fi simțit pur și simplu că în simbolism și exotismul pictural era un „post liber". Renoir își bate joc de aceste plecări spre insule îndepărtate: de ce să alergi atît de departe căutînd ceea ce un pictor robust găsește oriunde. „Se poate picta atît de bine la Batignolles!" Slăbiciune, ambiție, aici să fie oare singurele chei ale lui Gauguin?

El întrevede, fără nici o îndoială, limitele esteticii simboliste, și în evoluția operei sale totul decurge astfel de parcă ar fi simțit pericolul acestor limite; în fiecare etapă cînd pare înclinat către preocupări literare, sau pur și simplu extrapicturale, își fac apariția și anumite pînze mai instinctive, mai „de pictor" al căror adevărat subiect rezidă în însăși dispoziția formelor și culorilor. După *Hristos galben,* pictează peisajele bretone cele mai virgine de orice literatură și țărănușii

cei mai puțin mistici. Tocmai în plină beție a vorbăriilor teoretico-poetice, așa cum ni le raportează Charles Morice, desenează portretul-caricatură al lui Jean Moréas: *Fiți simboliști.* Chiar în momentul celor mai convinse pledoarii pentru arta sintetică din scrisorile către Bernard și Schuffenecker, el execută o oală de pămînt pe care scrie: *„Vive la Sintaise"*, ortografie ce coroborează mărturia camarazilor săi de la Pont-Aven relatîndu-ne că Gauguin se complăcea în a face să rimeze, în cîntece ireverențioase, cuvîntul ce definește stilul său de atunci cu termenul grosolan lesne de ghicit, și despre care tot ce se poate spune mai blînd este că e deosebit de depreciativ. După cum o spunea în epocă Maurrice Barrès, a cărui ideologie nu e fără legătură cu aceea a lui Gauguin: „Noi avem cu toții în străfundul inimii o petardă antisimbolistă"[26]. Într-adevăr la Gauguin o glumă de zugrav masacrează adesea veleitățile omului impresionat de idei, iar pictura e aceea ce-l salvează ea însăși dintr-o metafizică pe care n-avea puterea de a o domina. Această ambivalență a destinului, intențiilor și prodigioaselor sale daruri de pictor, îl antrenează astfel pe Gauguin cînd de partea lui Morice, cînd de aceea a lui Cézanne! A fost o mare șansă ca între cuvinte și mînă, în ultimă instanță, mîna să fi fost aceea care a triumfat.

VI. ATELIERUL TROPICELOR
1890

Mi-am făcut socotelile, părăsesc Europa.
RIMBAUD

„Eu cred şi voi crede întotdeauna în arta ce trebuie creată la tropice", scrisese Van Gogh, şi „cred că va fi minunată. Dar în fine, personal, sînt prea bătrîn (...) şi prea neînsemnat pentru a merge acolo. Gauguin o va face el oare?"[1]

În acea primăvară din 1890, în timp ce Van Gogh, la ospiciul din Saint-Rémy, luptă cu disperarea şi nebunia, Gauguin nu conteneşte de a visa plecarea, de a o amîna, de a vorbi de ea; părăseşte Tonkin-ul — unde speranţa unei misiuni guvernamentale îl lansase de un an în demersuri fără rost — pentru insula *Bourbon* (Réunion) despre care soţia lui Odilon Redon, originară de acolo, îi vorbise pe larg. Duce lipsă de bani, căci totul depinde de un „mic inventator" cu numele foarte célinian de Charlopin, care contează pe beneficiile sale problematice de pe urma unui brevet pentru a putea să-i cumpere producţia. Îi lipseşte energia pentru a trece la acest act decisiv, atît de literar şi de profund deopotrivă, care îi va transfigura personajul său *„tel qu'en lui-même enfin..."*? De la Auvers-sur-Oise, cu cîteva săptămîni înaintea morţii, Van Gogh, îl judecă, încă lucid, pe amicul său: „O scrisoare de la Gauguin destul de melancolică, el vorbeşte în mod vag de a se fi decis pentru Madagascar, dar atît de vag, încît se vede bine că nu se gîndeşte la asta decît pentru că nu ştie realmente la ce
 altceva să se gîndească?"[2]. Iar cu aproape nouă

luni mai tîrziu, Jules Renard se amuză în jurnalul său: „Daudet, în vervă, ne vorbeşte de îmbarcările lui Gauguin care ar vrea să se stabilească în Tahiti pentru a nu găsi pe nimeni acolo, dar care nu mai pleacă odată. Astfel că prietenii lui cei mai buni sfîrşesc prin a-i spune: «Trebuie să pleci, dragă prietene, trebuie să pleci»"[3].

Pictează foarte puţin. Între întoarcerea din Bretania la Paris şi îmbarcarea din mai 1891, între întîlnirile la cafenea cu Charles Morice şi Jean Moréas, producţia lui pare să bată pasul pe loc într-un simbolism minor. Ilustrează, cu o litografie imitată fidel după Redon pe care Gauguin îl admiră foarte mult[4], programul unei piese de Rachilde, soţia acelui Vallette care întemeiase, cu cîteva luni înainte, *Mercure de France;* lucrează la un tablou foarte marcat de frecventările lui literare, *Pierderea virginităţii,* plasînd un nud de un arhaism stîngaci în faţa unui peisaj din Pouldu, pictat deja adesea. O vulpe „simbol al perversităţii" drag lui Gauguin aduce în mai mică măsură compoziţiei acea notă de straniu primitiv şi de mister, decît decupajul şi culoarea planurilor succesive ale peisajului. Un simbolism pur biografic şi total inconştient face din *Nudul culcat,* ce-o reprezintă pe Julieta, metresa pictorului în cursul iernii din 1890—1891, un pandant al femeii întinse, îmbrăcată, pictată de Émile Bernard: *Madeleine în Bois d'Amour,* Madeleine Bernard pentru care, în vara precedentă, Gauguin avusese o pasiune deopotrivă de violentă şi de platonică. În aceaşi perioadă copiază *Olympia* de Manet[5]. Tabloul e de natură să-l fascineze pe Gauguin, prin tuşa sa plată şi simplă, prin atmosfera baudelairiană a scenei, prin aluzia la Renaşterea italiana, căci *Olympia* este un fel de *Venus* a lui Tiţian, modernă. Copia, destul de liberă dar foarte fermă, realizată de Gauguin în acea iarnă, contrazice legenda pe care-i plăcuse s-o acrediteze, cum că el ar fi incapabil să copieze ceva. Nici una din aceste activităţi nu-l vor fi satisfăcut pe Gauguin care nu mai vedea o soluţie decît în marea plecare. Să pleci, dar unde?

După ce se gîndise la insula Bourbon: „Irevocabil voi pleca în Madagascar, voi cumpăra la țară o casă de pămînt, pe care o voi mări eu însumi, voi cultiva pămîntul și voi trăi simplu. Model și tot ce trebuie pentru a studia. Voi întemeia deci atelierul Tropicelor, să vină să mă caute acolo cine va vroi"[6], adică Émile Bernard căruia Gauguin îi adresa această chemare, și de asemenea Schuffenecker pe care îl angaja, în același timp, să vîndă un teren pentru a-i finanța călătoria. Bernard îi răspunde că preferă Tahiti — Van Gogh îi lăudase și lui insula lui Pierre Loti. Iar Gauguin îl presează să se informeze în legătură cu prețul călătoriei și eventualele date ale plecării.

La Pouldu, unde petrecuse el vara lui 1889, planul se materializase și paradisul proiectat deveni o țară a abundenței pe care amintirile din Martinica, unde viața îi fusese totuși atît de dificilă, n-o făceau mai realistă: „Vaci, păsări și fructe, iată principalii agenți ai hranei noastre și vom sfîrși prin a trăi din te miri ce, eliberați..."[7]

Astfel Gauguin reia pe seama lui una din marile idei ale secolului XIX, aceea a falansterului social, pentru a o transpune în domeniul artistic. Marea reverie a plecării, a fugii „acolo" e o întoarcere la surse, care se confundă cu o sete de comunitate în creație. Pentru a proslăvi această idee a unei confrerii de pictori, eliberați de servituți materiale și purificați de păcatele lumii moderne, Gauguin găsește aceste cuvinte de poet: „O epocă îngrozitoare se pregătește în Europa pentru generația care vine: împărăția aurului. Totul e putred, și oamenii și arta. Acolo cel puțin, sub un cer fără iarnă, pe un pămînt de o fecunditate miraculoasă, tahitianul n-are decît să întindă brațele pentru a-și culege hrana; și astfel nu lucrează niciodată (...). Pentru ei a trăi înseamnă a cînta și a iubi"[8]. El va încerca să antreneze pe urma lui o echipă industrioasă „de frumusețe și artă" de genul acelora pe care de cîțiva ani, prerafaeliții, apoi William Morris și
109 acele „brotherhoods" ale mișcării „arts and

crafts", reușiseră să le alcătuiască în Marea Britanie sau cea realizată, pentru cîtva timp în epocă, de către nabiști, la Paris și de către neoimpresioniști pe malul mării Mediterane. Atelierul Tropicelor trebuia de asemenea să materializeze și o altă dorință a lui Van Gogh: „Îmi pare, din ce în ce mai mult, că tablourile pe care ar trebui să le facem, pentru ca pictura actuală să fie în întregime ea însăși și să se ridice la înălțimea echivalentă piscurilor senine atinse de sculptorii greci, muzicienii germani, scriitorii francezi, depășesc puterea unui individ izolat; ele vor fi deci create probabil de către grupuri de oameni, asociindu-se pentru a realiza o idee comună"[9]. Și cînd ia această hotărîre, lui Gauguin lucrul i se pare încă posibil, dar nimeni nu-l va urma.

În timpul acestei periode de reverie tropicală, Gauguin e atras mai ales de Extremul Orient. În prada unei confuzii ce-i va fi profitabilă picturii sale, ceva din Asia va spera el să găsească în insulele Pacificului, de unde și obstinația lui de a dovedi, în *Noa-Noa* și în alte texte posterioare, că maorii și canacii sînt veniți din vest. Se simte că, în perioada cînd plănuia să plece la Tonkin, el își făcuse o anume idee despre Orient, pe cît de naivă pe atît de vagă, imagine hrănită de arta javaneză și de stampele japoneze — care n-au totuși prea mult comun între ele — sau încă, de ceea ce Aurier sau Morice îi vor fi transmis pe atunci, din înțelepciunea budistă văzută prin pesimismul aristocratic al lui Schopenhauer, pentru care, după Jules Laforgue, toată generația simbolistă avea o imensă admirație. El conta pe această Asie imaginară pentru a-și obloji rănile despre care îi plăcea să creadă că ar fi acelea ale unui „barbar" ajuns în Europa. Într-o lume preindustrială, tradițională, unde arta și religia sînt intim legate de viața cotidiană, va găsi poate o existență pe măsura lui: „Întreg Orientul, marea gîndire scrisă cu litere de aur în toată arta lor, toate acestea merită osteneala de a fi studiate și îmi pare că acolo voi căpăta noi puteri. Occidentul e putred în acest moment și oricine e Hercule poate,

asemenea lui Anteu, să prindă noi puteri, atingînd solul de acolo"[10]. Găsim aici la Gauguin deopotrivă una din primele urme ale acelei teme mitice a decadenţei Occidentului, atît de dragă numeroşilor intelectuali europeni ai generaţiei următoare, hrăniţi de simbolism, ca de pildă Spengler, Segalen sau D. H. Lawrence. Ceea ce speră să găsească Gauguin, părăsind Europa, e chiar o cultură locală: dacă încearcă să-l convingă pe Bernard de a merge mai degrabă în Madagascar decît în Tahiti, e pentru că marea insulă „oferă mai multe resurse ca tipuri, religie, misticism, simbolism. Ai aici indieni din Calcutta, triburi negre, arabi şi havaşi, tipuri din Polinezia"[11].

Gauguin se şi simţea „aiurea", undeva într-un orient spiritualist şi plin de resurse, impasibil şi încrezător, cînd află, în august 1890, de sinuciderea lui Vincent. Cel puţin aşa trebuie s-o credem, de vreme ce reacţia sa e atît de sentenţioasă şi de seacă: „Oricît de întristătoare ar fi această veste, ea nu mă dezolează prea mult, căci am prevăzut-o şi am cunoscut suferinţele acestui biet băiat în luptă cu nebunia. A fi murit în acest moment, e o mare fericire pentru el, e cu adevărat sfîrşitul suferinţelor, şi dacă va reveni într-o altă viaţă, el va purta roadele frumoasei lui conduite în această lume (după legea lui Buda)"[12]. Straniu elogiu funebru strecurat printre cîrtelile împotriva lui Schuffenecker şi cîteva informaţii de detaliu asupra lucrărilor sale exprimînd nu atît meschinăria sufletească sau pudoare, cît îndeosebi puterea nelimitată pe care o avea asupra gîndirii sale, în acea epocă, moda literară şi mistica de genul lui Schopenhauer.

Dealtfel Gauguin, ajuns la capătul resurselor, se gîndeşte să profite de admiraţia pe care o suscită atunci în mediile literare pariziene, şi să organizeze cu ajutorul cîtorva scriitori şi jurnalişti o vînzare la licitaţie a tablourilor sale. Charles Morice, „acest portar al simbolismului" cum îl porecleşte, cu plăcere, autorul lui *Morcoveaţă*, se însărcinează cu această operaţie. El va vedea pe

Mallarmé ce se recuză, dar, pentru a lansa vînzarea cu zgomot, i-l recomandă pe pictor lui Octave Mirbeau, pe atunci romancier foarte popular şi cel mai influent dintre criticii marii prese. Scriitorul e sedus, la drept vorbind, mai mult de Gauguin decît de pictura lui: pitorescul, amestecul de forţă vitală şi de anxietate, ce caracterizează personajul, îi dă impresia unei „naturi". Articolul lui Mirbeau reflectă, în mod evident, ideile lui Gauguin şi imaginea despre sine pe care acesta dorea să o dea publicului. „Intenţia lui e de a trăi acolo mai mulţi ani, singur, de a-şi construi o colibă, de a reveni asupra unor lucruri care îl obsedează"; scriitorul se arată convins de măreţia ciudată „a unui om fugind de civilizaţie, căutînd de bună voie uitarea şi liniştea ca să se simtă mai bine, să poată asculta mai bine vocile interioare pe care le înăbuşă zgomotul pasiunilor şi disputelor noastre"[13].

Cei mai mulţi cumpărători fac parte din strălucitorul Paris cultural al epocii, şi în afara unor amici ai lui Gauguin, ca Schuffenecker sau Daniel de Monfreid, amatorii săi sînt Edgar Degas, care cumpără *Frumoasa Angela* şi copia după *Olympia;* Méry Laurent, sfătuitoare de taină a lui Mallarmé, fraţii Natanson, între care directorul de la *Revue Blanche,* achizitori a cinci tablouri etc. Nabiştii — Denis, Vuillard, Bonnard, Ranson — cotizează ca să cumpere un tablou pe care aveau să-l atîrne, fiecare la el, cu schimbul. Această agitaţie în jurul pictorului, faptul că, în declaraţiile către Mirbeau, el nu l-ar fi amintit pe tînărul companion al zilelor eroice de la Pont-Aven, toată această publicitate, pe care Pissarro o deplora deopotrivă, atrage după sine o ceartă definitivă între Gauguin şi Émile Bernard. Fiecare dintre ei se simte trădat, şi, din acel moment, nu încetează a minimaliza rolul celuilalt în descoperirea sintetismului; ceartă de istorici de artă *avant la lettre,* care e un gen cu totul nou, în istoria picturii. Pînă aici, pictorii putuseră să se deteste, să se acuze reciproc de a fi slabi, de a-şi fi furat, unul altuia, formulele de atelier sau comenzile, să-şi

dispute paternitatea unui stil sau să revendice invenţia unei forme, iată însă ceva care ne apropie dintr-o dată de atîtea dintre dezbaterile artei moderne! Bernard „găsise", poate împreună cu Anquetin, anumite formule care vor fi contribuit la evoluţia lui Gauguin, totuşi pictura celui din urmă e de la bun început mai puternică şi mai sensibilă decît pînzele didactice ale cloazonismului lui Émile Bernard. Dacă această ruptură furioasă nu avu nici o influenţă asupra aceluia care va putea fi numit curînd pictorul din Tahiti, ea îl determină pe Bernard, al cărui talent fusese promiţător, să evolueze rapid, şi parcă în ciudă, spre cel mai rău academism. Această convertire deveni cu atît mai profundă şi definitivă, cu cît modernismul celor douăzeci de ani ai săi fusese foarte inventiv, ca şi cum profitul pe care-l avusese în acest sens Gauguin întinase pe totdeauna pentru el orice idee de căutare, încît numai pictura consacrată de trecut mai putea să-i şteargă amintirea supărătoare a fostului său prieten.

Bernard fugi spre Rafael şi Michelangelo şi, de fapt, spre o obscură posteritate, de un Gauguin pe care-l va acuza toată viaţa de a-i fi furat focul, iar acesta din urmă fugi, spre Tahiti, de un secol industrial pe care simbolismul nu-l ajutase să-l domine.

Căci alegînd plecarea, Gauguin nu ascultă numai de motive exterioare şi literare, ci şi de un instinct foarte sigur al necesităţii de a-şi reînnoi arta şi al mijloacelor capabile să-l ajute s-o facă. Chiar dacă produce între anii 1888 şi 1889 pînze a căror importanţă şi posteritate par astăzi evidente, chiar dacă ascendenţa sa asupra unei întregi generaţii de pictori e încă de pe atunci de necontestat, totul se petrece ca şi cum Gauguin ar fi simţit că i se epuizează forţa creatoare, şi ar fi fost în prada unor îndoieli pe care numai o „fugă înainte" ar fi reuşit să i le risipească. „În artă se implică pe trei sferturi şi starea sufletească în care eşti: trebuie deci să te îngrijeşti dacă vrei să faci ceva mare şi durabil"[14]. Tropicele

sînt o cură pentru sufletele rănite şi de asemenea

o ocazie de noi teme, de peisaje „care n-au mai fost pictate şi publicului îi trebuie, ca subiect, ceva nou“[15] sau chiar o tinereţe spirituală „oricine e un Hercule poate, ca şi Anteu, să prindă puteri noi atingînd solul de acolo“[16]. Trebuie deci ca acel „acolo“ să fie cît mai departe cu putinţă, pentru ca puterile noi să fie mai viguroase şi mai pure: „Madagascarul e încă prea aproape de lumea civilizată, îi scrie el lui Odilon Redon, voi pleca în Tahiti. Socotesc că arta mea, pe care o iubiţi, nu e decît un germene şi sper să-l cultiv acolo pentru mine însumi, în stare primitivă şi sălbatică“[17].

Pare deci sigur că Gauguin se gîndeşte mai ales la pictura sa cînd se decide să întreprindă ceea ce crede el a fi o întoarcere la sursele vii ale creaţiei. Chiar şi în semilenevia semiplecării sale se pot sesiza germenii acestui proces inconştient. Să privim, de exemplu, acel mic panou de carton, pictat în 1890, după toate probabilităţile, la Paris în cursul iernii. El reprezintă o mică *Evă* într-un decor tropical, prima *Evă* a Paradisului lui Gauguin[18] dacă facem abstracţie de *Eva bretonă,* imagine a disperării într-un decor de limb. Amalgam de reverii şi curiozităţi din vremea lui Gauguin, acest panou e compus din elemente luate de ici de colo şi abia transformate: figurina e împrumutată de pe o friză a templului javanez Borobudur, cocotierii vin direct din pînzele sale din Martinica, chiparoşii minusculi şi planta stilizată sînt motive tradiţionale ale miniaturilor şi covoarelor persane. Mai curioasă încă e faţa însăşi a Evei, a cărei asemănare cu portretul mamei lui Gauguin, pictat de el, în aceeaşi epocă, după o fotografie de tinereţe, i-a frapat adesea pe biografii săi. Să lăsăm altora grija de a dezvolta analiza acestei mărturii oedipiene a artistului; în orice caz e sigur că Gauguin păstra despre mama lui — delicată şi foarte drăguţă, după George Sand[19] — imaginea minunată a unei femei-copil, cu ochi „atît de calzi şi de imperativi, atît de puri şi de mîngîietori“[20], asociată pe totdeauna, în memoria sa conştientă, unui Peru

exotic, cu o viață de calm și de lux, iar în memoria inconștientă, amintirii vrăjite a unui paradis pierdut.

Astfel, într-o scrisoare de reproș către Mette, din februarie 1890, „tăcerea ta m-a făcut mult mai nenorocit, decît lipsurile pecuniare", în care se plînge de singurătate și își spune „izolat, fără mamă, fără familie, fără copii, blestemat de toți" el își lasă treptat emoția să crească. Imaginile fericirii sale viitoare au ceva tropical, nocturn, interior, unde în termeni ce sînt, evident aceia ai simbolismului și ai corespondențelor baudelairiene, se suprapune poate amintirea inconștientă a „copilăriei lui Gauguin": „Acolo în Tahiti voi putea, în liniștea frumoaselor nopți tropicale, să ascult dulcea muzică șoptitoare a mișcărilor inimii mele în armonia iubirii cu ființele misterioase ale anturajului meu"[21].

Mai multe trăsături de forță se amestecă astfel în această mitologie a plecării pe care Gauguin n-o inventează, în fața căreia el tergiversează dar în cele din urmă va fi singurul capabil de a o pune în aplicare. Nici una nu e mai exterioară și totodată mai intimă, nici una nu poartă mai mult amprenta epocii și n-a fost totodată mai intens trăită la modul personal. Plecările pictorilor romantici, Delacroix sau Decamps, nu depășeau nivelul unui orientalism anecdotic de călători curioși, deci și să-și umple carnetele cu crochiuri. La Gauguin nu e vorba de o simplă invitație la călătorie, ci de o înnoire absolută, de o regenerare metafizică și de o radicală acuzare a unei lumi blestemate: „Sînt aici un străin, un indian în exil". Și această ruptură pe care, după Rimbaud, singur Gauguin are sublima naivitate de a o consuma, trece cu mult dincolo de desfrîul literar al simbolismului de la sfîrșitul secolului, de unde totuși se inspiră direct. În acest sens, chiar plecarea lui devine un act mai degrabă simbolic decît plămădit de simbolism. El poartă în cel mai înalt grad amprenta acelei generații de
115 la 1885, în prada unei „crize sufletești" pe care

o stigmatizează Paul Bourget cu cîțiva ani înainte[22]: „mortala oboseală de a trăi", nostalgia unui paradis terestru legată de nostalgia luminii, oroarea de un viitor „autumnal și crepuscular". Toate aceste teme care au exercitat asupra lui Gauguin o obscură și puternică influență pînă și prin expresia lor cea mai degenerată, mai minoră și mai stîngace, îi întretaie propria lui evoluție în punctul cel mai sensibil al narcisismului său, dar unor asemenea teorii tulburi, personalitatea sa tenace și puternică le va oferi replica unei bogate transpuneri artistice.

Și Gauguin ar fi putut pe bună dreptate să-și identifice plecarea cu acelea din *Une Saison en Enfer* de Rimbaud, apărută în 1887 și pe care fără îndoială că amicii săi simboliști i-o vor fi dat s-o citească: „Iată-mă pe plaja armoricană — cînd orașele se aprind seara. Mi-am făcut socotelile: părăsesc Europa. Aerul mării îmi va arde plămînii, climele îndepărtate mă vor tăbăci"[23] (...) Actul ia în ochii săi aspectul unei epopei, iar justificările materiale — facilitatea vieții în insule — lasă treptat locul rațiunilor poetice. Acel Tahiti pe care speră să-l găsească există încă dinainte în el, prin acele peisaje bogate și plaje strălucitoare descrise de Pierre Loti, prin relatările călătorilor din secolul al XVIII-lea sau din epoca romantică, pe care, după cum îi spunea lui Odilon Redon, le citea chiar atunci[24]. El există mai ales în unele din naturile moarte bretone, unde se distingea deja toată lucirea umedă a tropicelor, ca în *Sărbătoarea la Gloanec* (1888) sau în prozaica și încîntătoarea *Natură moartă cu jambon* (1889).

Prima mare îmbarcare a lui Gauguin pentru Tahiti are deci loc în mai 1891, la Marsilia. Pictorul nu știe că, o lună mai tîrziu, în același oraș la spitalul Conception va veni, din Orient, să moară Arthur Rimbaud. Pentru fiecare dintre cei doi bărbați începea mitul.

VII. UN ANOTIMP ÎN PARADIS
1891–1893

Tahitianul se apropie de originea lumii,
iar europeanul de bătrînețea ei.
DIDEROT

Debarcînd în Tahiti, după Melville și înaintea lui Ségalen, Gauguin avea să descopere, gata creat, un univers la fel de bogat ca acela al lui Gustave Moreau, la fel de straniu ca al lui Odilon Redon, și la fel de echilibrat ca al lui Puvis de Chavannes. Splendoarea misterioasă a tropicelor nu e totuși cea care va reține primele priviri ale lui Gauguin. „Începeam să lucrez note și crochiuri de toate felurile. Totul mă orbea în peisaj, îmi lua ochii."[1] Forțele sale poetice, ermitul de la Pouldu le consacră tahitienilor. Și dintr-o dată, cu un gest sigur, fixează el pentru eternitate tipul lor de frumusețe. Tonkinezele și malgașele pot fi dezolate! puțin a lipsit ca să nu fie ele acelea cărora Gauguin să le exalte farmecele și să facă din trăsăturile lor cea mai celebră încarnare picturală a suavității și a straniului iubirilor exotice. Cine știe dacă ele n-ar fi fost, în primul caz mai delicate, în al doilea mai vii și mai strălucitoare decît indolentele figuri ale lui Gauguin.

Căci încă de la primele portrete ceea ce face frumusețea lor e vigoarea lor placidă, accentul de lîncedă animalitate. Poate că lui Gauguin îi va fi trebuit tot gustul său de fabulație și de mister pentru a le găsi enigmatice.

Dar să-l lăsăm pe el însuși să ne descrie, în legătură cu unul din primele sale tablouri, întîlnirea pictorului cu întîia sa tahitiană: „Pentru a

mă iniția cum trebuie în caracterul unei fețe tahitiene, în tot acest farmec al unui surîs maori, doream de mult timp să-i fac portretul unei vecine de rasă pur tahitiană. I-am cerut-o într-o zi, cînd ea îndrăzni să vină și să privească, în coliba mea, reproduceri fotografice de tablouri (...), am încercat să-i schițez anumite trăsături, mai ales acel surîs atît de enigmatic. I-am cerut să mă lase să-i fac portretul. Făcu o mutră dezagreabilă, (...) apoi fugi (...). După o oră se întoarse într-o rochie frumoasă. Era oare o luptă interioară, un capriciu (foarte maori) sau poate gestul unei cochetării care nu vrea să cedeze decît după o anume rezistență? Am avut sentimentul că în examenul meu de pictor era ceva ce aducea cu o cerere tacită de a mi se da, de a se da pentru totdeauna, fără puterea de a se mai retrage, o sondare perspicace a ceea ce era înlăuntrul ei. De fapt, prea puțin drăguță, după regulile europene; totuși frumoasă; toate trăsăturile ei aveau o armonie rafaeliană în întîlnirea liniilor curbe, gura modelată de un sculptor vorbind toate graiurile limbajului și ale sărutului, ale bucuriei și ale suferinței; acea melancolie a amărăciunii amestecată cu plăcerea, a pasivității ce se implică în dominație. O întreagă spaimă de necunoscut.

Lucrai repede, cu pasiune. Fu un portret semănînd cu ceea ce au zărit ochii mei *voalați de inimă*. Cred mai ales că era asemănător pe dinlăuntru. Acel foc robust de forță conținută. Avea o floare la urechea care-i asculta parfumul. Și fruntea, în măreția ei, prin liniile înălțate, amintea această frază de Poe: «Nu există o frumusețe perfectă fără o anume singularitate în proporții»[2]. Tabloul care a fost rodul acestei vizite, după o schiță unde modelul poartă o floare la ureche, e frumoasa *Vahiné no te tiare* (Femeia cu floarea) de la muzeul din Copenhaga.

Chiar dacă Gauguin, după cum o spune el însuși, e atent aici mai ales la expresia frumosului chip greoi și cu privire intimidată, nu poate fi vorba, într-un anume fel, decît despre versiu-

nea *maori* a acelui *Portret de femeie cu natură moartă de Cézanne*, reprodus mai sus; aceeaşi sursă cézanniană în simplificarea masivă a tratării rochiei, acelaşi fond plat tratat ca un tapet, aceeaşi poziţie de trei sferturi. Gauguin a transportat pentru o clipă în Oceania pe Cézanne şi lecturile sale, iar felul său de a se apropia de „sufletul maori" se aseamănă cu acela manifestat, cu cincisprezece ani mai devreme, de tînărul ofiţer de marină Viaud, mai cunoscut sub numele de Pierre Loti. Deocamdată Gauguin nu va merge deloc mai departe, în psihologia picturală, decît autorul lui *Rarehu sau căsătoria lui Loti*, descriind pe aceea care era în realitate un tînăr de paisprezece ani: „Era o foarte ciudată fetiţă al cărui farmec pătrunzător şi sălbatic se afirma în afara tuturor regulilor convenţionale de frumuseţe admise de popoarele Europei", şi ai crede că-l auzi pe pictor, cînd scriitorul de succes, recomandat de către Van Gogh prietenilor săi, se indignează că în Tahiti „a năvălit prea multă civilizaţie, stupida noastră civilizaţie colonială"[3]... Se pare că, în realitate, Gauguin, la începutul sejurului său, ar fi fost decepţionat: de Nouméa, ultima etapă, apoi de Papeete, portul din Tahiti, şi de locuitorii săi. La scurt timp după sosirea sa, Pomaré, regele insulei, moare. „Cu el dispăreau ultimele vestigii ale obiceiurilor maori. Totul se terminase: de acum nimic altceva decît civilizaţie. Eram trist, să vii atît de departe pentru (...). Voi ajunge oare să regăsesc o urmă a acestui trecut atît de îndepărtat, atît de misterios, căci prezentul nu-mi spunea nimic care să mă intereseze"[4].

De la sosirea sa, Gauguin încercase totuşi să se apropie de "Civilizaţii" din Papeete în speranţa de a obţine comenzi de portrete. Dar acele medii coloniale înguste, care nu ştiau să lupte împotriva indolenţei şi alcoolului, decît exacerbînd caracterul convenţional al raporturilor sociale, nu erau făcute să placă celui ce crezuse că „dezleagă parîmele" de Occident, iar el însuşi avea puţine şanse de a cuceri asemenea oameni. La drept vor-

bind, „genul artist" destul de caricatural al lui Gauguin, pe care Jacques-Émile Blanche îl găsise atît de ridicol încă la Varengeville, provoacă „uimire și maimuțăreli"[5] în rîndul tahitienilor. Pletele sale de pictor 1900, din pricina cărora avea să fie poreclit de către indigeni *taota-vahiné* (bărbat-femeie), și le-a tăiat îndată.

Prea straniu și prăpădit pentru unii, neacceptat încă de ceilalți, Gauguin se îndepărtase de Papeete și credea că va găsi în sfîrșit sălbăticia, la patruzeci și cinci de kilometri distanță, la Mataïea, în plin sud al insulei, unde se instalează într-o colibă izolată, aproape de mare. El e, în realitate, în apropierea unui sat, pe drumul vehicolelor care făceau legătura între punctele importante ale insulei: pînă și Robert-Louis Stevenson, care venise la Tahiti cu trei ani în urmă, fusese mai bine sfătuit, și mersese în singurul loc din Tahiti cu adevărat sălbatic, accesibil numai pe mare sau pe cărări; Tahiti-iti[6]. Izolarea e totuși destul de mare pentru ca prima *vahiné* a lui Gauguin, o metisă, Titi, regretînd plecarea de la Papeete, să-l părăsească. Dar cu mica Teha'amana, canacă pură, Tehura din povestirile sale, va gusta el, în fine, pentru prima oară odihna edenică și fericirile simple ale căror delicii și le imaginase încă din Europa. Cu această nouă pace și avînd-o alături pe adolescenta ce va fi, între toate, cea mai iubită dintre vahinéele și modelele sale, începe pentru Gauguin o perioadă de aproape un an de lucru intens și de realizări menite să justifice toate speranțele pe care și le pusese în „noile motive".

După purgatoriul orașului și al unei femei metise, Gauguin începe a fi cu adevărat emoționat de Tahiti; de acum înainte îi va fi mai ușor să ajungă la coincidența Oceaniei visate cu Oceania lui de fiecare zi.

Unul din primele portrete, *Reverie,* sau *Femeia cu rochia roșie,* o reprezintă pe Tehura într-un *rocking-chair,* căruia îi subliniază cu îngrijire voluta decorativă. O recunoaștem aici pe aceea pe care a descris-o el „puțin vorbăreață, melancolică

și ironică"[7] — melancolică mai ales — căci el presimte de pe acum apăsarea acestui paradis și a locuitorilor săi. Primele sale impresii despre Mataïea, atît de vii, care vor marca pentru totdeauna viziunea lui despre insule, le descrie el însuși într-o scrisoare emoționantă către Mette: „Această liniște, noaptea, în Tahiti, e și mai stranie decît restul, ea nu există decît aici, fără un strigăt de pasăre care să tulbure odihna. Ici și colo o frunză mare, uscată, cade dar fără a da impresia de zgomot. E mai curînd ca un freamăt ușor al spiritului. Adesea indigenii umblă noaptea, însă desculți și tăcuți. Mereu aceeași liniște. Înțeleg de ce acești indivizi pot să rămînă ore, zile întregi, așezați fără a rosti un cuvînt, privind cerul cu melancolie. Simt că toate acestea mă vor copleși"[8]. Tristețea tropicelor, care-i va inspira lui Claude Lévi-Strauss un titlu celebru, Gauguin o simte, încă nelămurit, dar ea nu va întîrzia să-l copleșească. Tropicele peruviene ale copilăriei lui erau temperate de uscăciunea platourilor și a muntelui, care-i face pe locuitori mai vii, mai întreprinzători și mai veseli. Aici, natura e umedă și gesturile sînt încete, fețele sînt învăluite de ceva blînd și încremenit care seamănă cu lenea.

Gauguin găsește îndată mijlocul plastic de a reprezenta acest amestec de inerție și strălucire, propriu naturii tropicale ca și locuitorilor ei, în două tablouri ce trebuie socotite printre cele mai frumoase din opera lui. În *Te tiare Farani* (Florile Franței) de la Leningrad ca și în *Prînzul*, actualmente în Statele Unite, dar lăsat moștenire Luvrului, pictorul exprimă farmecul blînd și poetic al acelor scene de interior de colibă, opunînd fețelor netede și indiferente ale copiilor, ici, o explozie de oleandri, colo, un ciorchine de banane, strălucitor, ca și cum natura ar răpi oamenilor deveniți imagini, seva și exuberanța pe care-o dă plantelor și fructelor. Odată cu *Prînzul*, unde trei copii stau așezați cuminte la o masă, Gauguin găsește dintr-o dată principiul compoziției în

friză, care îi va servi în curînd pentru marile fi-

guri. Observaţia sintetică, pe care literatura n-o cenzurează prea mult, îl face pe Gauguin să picteze şi alte tablouri pline de forţă şi simplitate: *Două femei pe plajă* de la muzeul Jeu de Paume, sau *Siesta,* tablou nedatat, ce pare să aparţină aceleiaşi perioade. În primul apare asocierea dificilă de roz şi galben, de mov şi roşu, stăpînită de Gauguin încă de la Pont-Aven, dar care devine, în Tahiti, un laitmativ cromatic. Bluza largă a Tehurei stînd pe nisip este aici primul pretext. Gauguin era, încă înaintea plecării sale, fascinat de anumite decupaje naturale, simple şi decorative, abia stilizate în treacăt pe tablou, ca bonetele bretone văzute pe un cîmp, sau acel *puzzle* negru şi alb al vacilor pătate, sau chiar tapetul în dungi, din *Natura moartă cu jambon — ready-made* decorativ — din care Bonnard şi Vuillard vor trage în curînd un atît de mare profit plastic. În Tahiti îl va încînta desenul simplu al fîşiilor de pînză din jurul coapselor, cu flori mari albe pe fond roşu sau galbene pe fond albastru şi el va şti, înaintea lui Matisse, să le utilizeze cu dibăcie, pentru a introduce o animaţie decorativă în echilibrul maselor. Astfel este, de pildă, la femeia din stînga ce-şi sprijină pe nisip braţul şi mîna, reduse la simpla lor expresie.

Sofisticînd Tahiti-ul, acomodîndu-l la simbolismul mistic gen Émile Bernard, Gauguin avea să-şi trădeze impresiile sale cele mai autentice. De unde sentimentul de jenă, pe care-l poţi încerca în faţa unui tablou, totuşi foarte celebru: *Ia Orana Maria* (Mă închin ţie, Maria), chiar dacă Gauguin ţinea foarte mult la această pînză (o dovedesc scrisorile sale către Monfreid, ca şi faptul că-l va dona în 1893 muzeului Luxembourg, muzeu de artă modernă al epocii[9]).

E un tablou ce rezumă foarte bine calităţile ca şi defectele lui Gauguin; există ceva iritant în această acumulare de referinţe la alte pînze proprii sau la alte culturi. Mai întîi, el introduce aici cele două ultime elemente plastice găsite în repertoriul local: fîşiile de pînză din jurul coapselor şi ciorchinii de banane. Ele satisfac, unul gustul lui

pentru arabescuri şi pentru aplaturi, iar celălalt, jocul de volume creat de simplul raport de culori, după lecţia lui Cézanne. Dar aceste motive îşi găseau în *Femei pe plajă* o necesitate plastică în echilibrul şi atmosfera scenei, iar în *Prînzul*, o forţă şi o poezie căreia mai tîrziu Chirico i-a utilizat din nou strania putere. Aici *pareo*-ul Fecioarei Maria, pentru care i-a pozat Tehura, e un detaliu folcloric, iar natura moartă din prim plan pare a umple un gol. Mai mult, juxtapunerea unui motiv decorativ în aplaturi şi a unui fragment de pictură în relief, a căror opoziţie ar fi putut deveni interesantă, rămîne supărătoare.

Îngerul şi cele două tahitiene rugîndu-se, care înaintează pe drum, sînt împrumutate, primul de la Botticelli ca şi crengile foarte florentine ce-l ascund pe jumătate, iar femeile dintr-un relief de la Borobudur, unde acelaşi gest al mîinilor împreunate nu însemna rugăciune, ci salutul de bun venit al orientalilor.

Există aici tot ce putea să le placă amicilor literari ai lui Gauguin; cînd va aduce tabloul în Franţa, Charles Morice îi va face lungi descrieri lirice, iar Alfred Jarry va scrie, ceva mai tîrziu, pe marginea lui, în cartea de aur a pensiunii Gloanec, un poem destul de mediocru:

Ia Orana Maria
Et la vierge fauve
et Jésus aussi
Regardez, voici
Qu'Albe souris chauve
Vole un ange dont l'enfer vert se sauve
Vers la vierge fauve . . .

Din fericire, Gauguin era prea „pictor" pentru a se condamna exclusiv la alegorii, şi în această *Fecioară cu prunc*ul tahitiană, în ciuda altor elemente disparate, el a ştiut să sugereze o puternică impresie de calm şi de pace, echilibrîndu-şi compoziţia printr-un grilaj de orizontale: drum, prim plan, orizont, braţele şi umerii celor trei femei, şi de verticale: figuri, arbori.

În aceeași perioadă, Gauguin pare a căuta în natura tahitiană o altă corespondență cu arta orientală, depășind de data aceasta simpla alegere a caracterelor exterioare. Încă de la Paris, în anul precedent, reliefurile japoneze, cu volutele lor nebune, îl inspiraseră în sculptura sa *Fiți misterioase*. Aici ne gîndim oarecum la unele stampe japoneze, atunci cînd Gauguin insistă asupra liniilor învîrtejite ale lungilor frunze răspîndite pe sol, în *Bărbatul cu securea* sau ale rădăcinilor în *Sub palmieri*. Descrierea, pe care i-o face mai tîrziu în *Noa-Noa* primului tablou, ne arată limpede că el era conștient de aceasta: „Omul aproape gol înalță cu amîndouă brațele o secure grea ce-și lăsa sus amprenta albastră pe cerul argintiu; jos tăietura pe arborele mort (...) pe solul purpuriu, lungi frunze șerpuitoare de un galben metalic, un întreg vocabular oriental — litere ce-mi păreau ale unui grai necunoscut, misterios (...). În pirogă, femeia aranja niște plase de pescuit, iar orizontul mării albastre era adesea întrerupt de verdele crestei valurilor căzînd pe stîncile de coral"[10]. E pentru prima oară, în istoria artei occidentale, cînd un pictor e atent aici nu la forma plastică a Asiei, ci în mod confuz, dar totuși conștient deja, la grafismul însuși al Extremului Orient, care va juca, peste cincizeci de ani, un rol atît de mare în arta contemporană.

Gauguin luase cu el în Tahiti întreaga lui recuzită culturală: „Iau cu mine în fotografii și desene o mică lume de camarazi care îmi vor vorbi în fiecare zi de dumneata"[11], scrie el lui Redon înaintea plecării. Din inventarele colibei făcute la moartea sa, din documentele trimise lui Monfreid sau aduse, după moartea lui, de Victor Ségalen, în fine, din tablourile sale, se știe destul de bine azi care era acea „mică lume". Acest muzeu imaginar al lui Gauguin croit din muzee, din expoziții și din substanțialele conversații de la Pont-Aven și Paris, comportă în primul rînd desigur un lot de stampe japoneze, poate primele albume din seria *Japon artistique* editată de Bing. Influența japoneză în tablourile tahitiene

ale lui Gauguin nu e tot atît de netă ca în Bretania, unde, lipsindu-i modelele, el le utiliza pe cele oferite de albumele japoneze, ca în *Lupta lui Iacob cu îngerul.* Aici modelele complezente nu-i lipsesc, şi, cînd va căuta o inspiraţie exotică, el se va întoarce, de acum înainte, mai curînd spre Egipt sau spre Java. Dar anumite pînze nu lipsesc de a vădi un puternic japonism, în *parti pris*-ul lor decorativ şi în decupajul compoziţiei.

Cea mai uimitoare dintre ele e desigur *Parahi te marae* (Aici se găseşte templul), pictată în 1892. O stranie barieră neagră taie oblic peisajul şi pînza în două părţi: fundalul fiind o colină de un galben viu pe care motivul geometric se imprimă cu vigoare rară. Prim planul e un tufiş de flori nedefinit între roşu şi mov, un fel de flacără încremenită sau de arbore de coral, cum îi vor fi oferit de bună seamă pescarii spre încîntarea lui Gauguin.

Gauguin a vrut să picteze acolo, înapoia acestei bariere japoneze, un templu tahitian complet imaginar, fiindcă statuia pe care o reprezintă pe colină nu se află nicăieri în insulă. În realitate, el proslăveşte aici, de o manieră teatrală, în virtutea unei intenţii de reconstituire mitică, nişte elemente decorative locale pe care le avea la îndemînă. Acest idol impresionant e un *tiki,* zeul maori, pe care el îl putuse vedea, într-o formă minusculă, sculptat pe ustensilele de menaj, iar motivul barierei e direct împrumutat de la un ornament tradiţional de vîslă. Trecînd la pictor, într-un tablou ce se vrea evocator al unui Tahiti dinaintea decadenţei albe, aceste motive, schimbîndu-şi proporţia, capătă un irezistibil aer japonez şi trădează în realitate, mult mai exact, sensibilitatea din epocă a lui Gauguin. Incapabil încă de a asimila o artă primitivă care îl fascinează, el îi împrumută instinctiv tiparul a ceea ce cunoştea, pe atunci, mai exotic: arta japoneză.

Se ştie, pe de altă parte, că-şi atîrnase pe peretele colibei o reproducere a *Olympiei* lui Manet: nu-l întrebase oare o vizitatoare dacă nu e soţia
125 lui? Dar mai ales, el consulta foarte îndeaproape

reproducerile picturilor egiptene și reliefurile indiene, aduse cu grijă în bagajul său.

O pictură a dinastiei a XVIII-a tebană, expusă la British Museum și a cărei reproducere o avea el, îi furnizează lui Gauguin, la un mod aproape literal, motivul celor cinci femei stînd pe o bancă în *Te Matete* (Tîrgul) ca și pe acela al personajelor ce merg în fundal[12]. Mișcarea convențională a busturilor din față pe corpurile așezate din profil, provoacă, într-un peisaj pe care trunchiurile de arbori pictați în albastru și primul plan decupat în *puzzle* nu-l împiedică să fie foarte tahitian, o senzație de artificiu și jenă.

Împrumuturile lui Gauguin din arta de la Borobudur sînt infinit mai bine asimilate. Scena banchetului imitată după mormîntul teban e de un hieratism despuiat și sofisticat, foarte străin sensibilității tropicale. Frizele indo-javaneze ale templului Borobudur, ale căror reproduceri le avea pictorul, descriau de asemenea cu o impunătoare măreție episoadele sacre ale legendei budiste: *Întîlnirea lui Buda cu cei trei călugări pe drumul către Bénarès* sau *Sosirea lui Maitrakanyaka* sau *Scenele din viața lui Bulhitilia.* Dar, în arta indiană, demnitatea e toată amestecată cu senzualitate, avem de-a face cu o artă unde sacrul nu e rupt de realism, cu o artă în deplin acord cu grația și cu profuziunea tropicală care a văzut-o născîndu-se. Dealtfel, Gauguin regăsește fără uimire, în cîmpiile din Tahiti aceiași arbori ai reliefurilor de la Borobudur. El va putea, în chip mult mai firesc, să le împrumute ardenților adepți ai lui Tamouré grația lentă a dansatoarelor sacre din Java, în locul rigidității de curte a prințeselor tebane.

Așa, se întîmplă, de exemplu, cu nudul prezentat în *Ta nave nave Fenua* (Pămînt fermecător), ce reia, dar sub o înfățișare tahitiană, poziția pe care *Eva exotică* o împrumutase deja, după cum am văzut, de la Borobudur.

Aici, nici o referire la Edenul biblic. Gestul de a culege mărul, vizează aici o ciudată plantă, care nu e altceva decît o pană de păun, pasăre

curentă în Tahiti. Şi curînd, dorinţa de a picta un Tahiti dinaintea păcatului originar — adică dinaintea coloniştilor şi misionarilor — se face simţită în întreaga sa operă. *Ia Orana Maria* a fost, în cursul acestui sejur, ultima sa pînză de inspiraţie creştină. De acum înainte mitologia şi legendele maori vor atrage din ce în ce mai mult atenţia lui Gauguin, întotdeauna întors cu patimă spre sacru. Deşi lui îi plăcuse să atribuie tăcerea Tehurei unui fel de înţelepciune imemorială, ea nu i-a fost de un prea mare ajutor în cunoaşterea religiei maori; mai întîi, ea n-avea decît paisprezece ani, apoi femeile nu sînt îndeobşte iniţiate în religiile tribale, şi, oricum, acestea nu mai erau practicate în Tahiti, de o generaţie sau chiar două. Unii locuitori şi le mai aminteau, într-o formă edulcorată, tocmai atît cît să-l deznădăjduiască şi să-l dezamăgească pe Gauguin în pelerinajul său la sursele „primitivului", pe care-l începuse în Bretania. Singurele persoane, care ar fi putut să-l informeze, nu aveau încredere în el, chiar dacă, cu trei ani înainte, ele-i vorbiseră, cu complezenţă încă, lui R. L. Stevenson[13]. Dar un francez din Papeete îi împrumută lui Gauguin o carte care va fi sursa esenţială a reveriilor şi temelor lui picturale, fiindcă ea fusese scrisă pe la 1830, de către un autentic martor al acestor religii maori, uitate în 1891; e vorba de *Călătorii în Insulele Marelui Ocean* de J. H. Moerenhout. Cele două texte celebre scrise şi ilustrate de Gauguin: *Noa-Noa şi Vechiul cult maori* îşi au, după spusa autorului lor, originea în povestirile tinerei sale soţii: „Aşa vorbea Tehura". Dar în zadar ne asigură Gauguin că „prin ea pătrund eu în fine misterele care pînă aici îmi rămîneau inaccesibile" şi că „zeii de altădată şi-au păstrat un refugiu în memoria femeilor"; autentica sursă a cunoştinţelor sale nu e mai puţin, cartea lui Moerenhout. De acolo, şi nu, cum ar fi dorit-o el, din gura descendenţilor, înregistrează el, în limba maori şi în franceză, superbele şi primitivele legende ale *Atuaşilor* ale lui *Roua hatou* sau *Tefatou* şi a *Naşterii Stelelor*[14]. Tăcerea apăsătoare a nopţi-

lor tahitiene și a prietenilor indigeni, se populează, în fine, pentru Gauguin, cu amintirea zeilor. El recopiază îndelung textele sacre pe un caiet de școlar, aflat la muzeul Luvru, cu o scriere inspirată. Genealogia și atribuțiile duhurilor și zeilor îl încîntă și îi inspiră reflecții universaliste pe care le putem apropia de eclectismul cultural al gusturilor sale artistice „în fond, ei aveau idee de metempsihoza indiană"[15] și el insistă asupra faptului că aceste texte tradiționale erau perpetuate oral, „ca poemele lui Homer". Altădată, compară legenda „gemenilor lui Bora Bora" cu aceea a lui Castor și Pollux.

Ilustrarea acestui text, făcută în acuarele uneori reconturate cu negru de bambus și cu tuș, e inspirată direct din motivele locale care se găseau la îndemîna lui Gauguin, de la decorul *tapasurilor*, țesături făcute din scoarță bătută, pînă la acela al lingurilor, taburetelor, pirogelor, ornamentelor de la urechile sau de la extremitatea vîslelor; adică din toate elementele vieții cotidiene maori. El își mărturisește mai tîrziu încîntarea[16]: „La marchizian mai ales, există un simț nemaivăzut al decorației. Dați-i un obiect de o formă geometrică oarecare, fie și de o geometrie strîmbă, el va izbuti — în mod armonios — să nu lase nici un gol șocant și disparat. Baza îi e corpul omenesc și fața. Mai ales fața. Ești uimit să găsești o față acolo unde credeai că e o figură geometrică stranie. Mereu același lucru și totuși niciodată același". El deplîngea pe atunci faptul că în Tahiti nu se creează un muzeu al acestei arte marchiziene, pe cale de dispariție „datorită misionarilor"[16].

De acum înainte, producția lui Gauguin, pînă la plecare, va fi de două tipuri: pe de o parte o ilustrare a mitologiei locale, pe de o alta, peisaje și nuduri. Dacă la început era destul de derutat de ceea ce avea înaintea ochilor, și încrezător mai ales în imageria exaltată din Egipt sau din Java, el care i se confesa lui Daniel de Monfreid: „Mă mulțumesc să-mi sondez eul și nu natura"[17], poate pe bună dreptate să-i scrie Mettei,

după șase luni: „Sînt în plin lucru, acum cunosc solul, mireasma lui, iar tahitienii, pe care-i fac la un mod foarte enigmatic, sînt nu mai puțin maori și nu simpli orientali din Batignolles. Mi-a trebuit aproape un an ca să ajung la o înțelegere . . ."[18].

Făcînd să retrăiască vechile legende, în atitudinile simple ale modelelor sale, Gauguin răspundea exigențelor lui Baudelaire, care cerea „o traducere legendară a vieții exterioare"[19]. Am putea găsi oare o mai bună definiție a portretelor Tehurei în *Te Aa no Areois* (Germenul de Areois), sau în *Manao Tupapau* (Spiritul morților veghează)?

Tînăra femeie așezată pe un *pareos* albastru, ținînd în mînă un fel de bulb de floare, roșu, are în primul tablou o poziție foarte analoagă cu aceea din *Speranța* lui Puvis de Chavannes, avînd în plus rigiditatea bustului într-o frontalitate de tip egiptean, față de lunga coapsă situată în profil. Culorile sînt împărțite în mari zone; palmieri de un galben aprins pe muntele albastru, flori roz pe fond verde, iar solul și fructele în aplaturi galbene și roșii; partea superioară fiind realizată în culori complementare, partea inferioară în culori vecine (verde-albastru, galben, roșu) după o preferință manifestată adesea de Gauguin.

Dar pînza cea mai atașantă din această mitologie locală, contemporană a *Vechiului Cult Maori,* e faimoasa *Manao Tupapau* (Spiritul morților veghează), un fel de Olympia culcată pe burtă și întoarsă pe o parte, a cărei servitoare neagră ar fi înlocuită de spiritul morților, în stînga sus.

Gauguin ținea în mod special la acest tablou și expediindu-i Mettei o parte a producției sale, o roagă să nu-l vîndă. El i-a făcut, ca și, dealtfel, fiicei sale în *Cahier pour Aline,* o lungă descriere sub titlul: „*Geneza unui tablou*".

„O tînără canacă stă culcată pe burtă, arătînd o parte a feței înspăimîntate. Ea doarme pe un pat învelit cu un *pareos* albastru și cu un
129 cearceaf de un galben crom deschis . . . Sedus de

o formă, o mişcare, eu le pictez fără nici o altă preocupare decît aceea de a face un nud. Aşa cum este, reprezintă un studiu de nud cam indecent, şi cu toate acestea am vrut să fac un tablou cast şi care să redea spiritul canac, specificul şi tradiţia sa. *Pareos*-ul fiind legat intim de existenţa unui canac, îl utilizez ca pe un aşternut. Cearceaful, ţesătură din scoarţă de copac, trebuie să fie galben. El sugerează lumina unei lămpi. Îmi trebuie un fond ceva mai violent. Violetul e foarte indicat. Iată partitura muzicală complet construită. Nu văd decît spaima. Ce fel de spaimă? Desigur nu spaima unei Suzane surprinsă de bătrîni. Aşa ceva nu există în Oceania. Tupapau (Spiritul morţilor) e foarte indicat. La canaci aceasta e spaima constantă... Odată găsit Tupapau, mi-l însuşesc pe de-a întregul şi fac din el motivul tabloului meu. Nudul trece pe planul al doilea. Ce poate să însemne un strigoi pentru o canacă? Ea nu cunoaşte teatrul, lectura romanelor şi, cînd se gîndeşte la moarte, se gîndeşte negreşit la cineva văzut deja. Strigoiul meu nu poate fi decît o mică cumătră oarecare (...) Titlul *Manao Tupapau* are două sensuri: sau ea se gîndeşte la strigoi, sau strigoiul se gîndeşte la ea. Să recapitulăm: partitură muzicală: linii orizontale unduitoare; acorduri de portocaliu şi de albastru, legate de galbenuri şi violeturi, derivatele lor, luminate de sclipiri verzui. Partitură literară: Spiritul unei femei în viaţă, legat de spiritul morţilor. Noaptea şi ziua". „Această geneză e scrisă pentru cei ce vor întotdeauna să afle fiecare *pentru ce* şi *pentru că*"[20]. Gauguin a vrut să facă un tablou simbolist, pornind de la o scenă pe care el a descris-o adesea; întorcîndu-se noaptea în coliba lui întunecată, „aprindeam chibrituri şi vedeam (...). Nemişcată, goală, culcată pe burtă în pat, cu ochii măriţi peste măsură de spaimă, Tehura mă privea, dar nu părea să mă recunoască".

La drept vorbind, scena trăită e cea mai reuşită aici şi ea nu inspiră nici o idee de teroare sacră sau de spaimă a morţii: demonul cu ochi albi

neizbutind să fie aici decît un accesoriu decorativ de care te-ai fi putut lipsi foarte bine. „Partitura literară" va fi dăunat adesea celor mai bune tablouri ale pictorului.

Sculptura lui Gauguin în Polinezia urmează același proces ca și pictura: la început îi trebuie să prindă formele noi cu ajutorul unui alt vocabular exotic, și, treptat, propria lui interpretare a stilului local îi permite să depășească acest fel de calchiere. Una din primele piese tahitiene e *Idol cu perlă*[21] din colecția Huc de Monfreid. Personajul e în realitate încarnarea lui Buda dintr-un relief de la Borobudur (*Atacul lui Nara*) care i-a fost, fără îndoială, marele intermediar. Acest idol tahitian are în mod ciudat poziția așazisă „a lotusului", genunchii depărtați pe pămînt și picioarele sub genunchi, — și bolta de lemn care servește de nișă idolului se află și la sculptura javaneză. *Idolul cu scoica*[22] e cu siguranță posterior, dar poziția de Buda e încă respectată. Totuși intenția lui de a face un idol polinezian ne-o arată limpede cochilia plantată deasupra capului, și, mai ales, decorul geometric, care acoperă întreg fundalul nișei idolului, copiat de-a dreptul de pe reliefurile locale ale obiectelor casnice. Se regăsesc, de exemplu, cele două mici spirite unul în spatele celuilalt, despre care nu ne dăm seama dacă sînt așezate sau sînt în poziție de mers dansat, cu tatuaje la articulații și cu ochi de migdală văzuți din față pe un chip în profil, motiv reluat apoi în acuarelă, pe manuscrisul *Ancien Culte maorie*[23]. Era un motiv maori foarte curent.

Și totuși, nu prin bunăvoință literară și etnografică, izbutește Gauguin să exprime mai profund ceea ce viața în insulele Marchize avea mai caracteristic și mitic. Dimpotrivă, cînd se mărginește să transmită o viziune simplă, înmărmurită, dar fără complezență simbolică, pictura lui atinge superlativul stilului său tahitian. El se lasă atunci în voia a două tendințe ce-i sînt proprii și se acordă admirabil cu natura caldă și densă a tropicelor: pasiunea tonurilor surde subliniate

de rare tuşe strălucitoare, remarcată de Fénéon încă din perioada impresionistă şi pasiunea pentru contorsiunile decorative, pentru liana ce şerpuieşte şi valul unduitor, în care se va complăcea în curînd stilul *art nouveau*. Iată unul dintre aspectele universului tahitian pe care Gauguin îl sesizează imediat şi îl dezvoltă în tablourile din anii 1892—1893.

Superba serie de femei la scăldat sau la odihnă ilustrează tot ce este mai bun la Gauguin şi care, contrar celor gîndite de el, nu se exprima niciodată în „violenţă", ci în graţie, şi, adesea, chiar în ceea ce spunea el că detestă mai mult: în „delicat". *Fatata te miti* (Lîngă mare) reprezintă două spinări brune de femei pe jumătate în apă, cu un uimitor prim plan, ce pare un desen de ţesătură *Liberty-modern-style*, în mov, oranj şi galben. Superbele spinări musculoase ale tahitienelor, pe care şerpuiesc pletele negre ude, reprezintă, în acea perioadă, una din temele sale de predilecţie, deopotrivă în vigurosul tablou *Tahitiene pe plajă* din colecţia Lehman, în *Femeia mării* din muzeul naţional de la Buenos Aires, sau chiar în *Luna şi pămîntul*, un fel de versiune maori a *Izvorului* lui Ingres, urîţită oarecum prin apariţia unui idol bărbos. Cel mai uimitor omagiu al spinării tahitiene datează din aceeaşi perioadă. E vorba de *Otahi* (Singură), femeie culcată cu faţa în jos pe nisip, ale cărei picioare îndoite pe lîngă fiecare latură a corpului, în planul tabloului şi văzute din spate au ceva de calm animalic, şi despre care Gauguin însuşi gîndea că e „o bucată excepţională"[24].

Aceste tahitiene cu umeri largi, cu spinarea solid plantată pe şolduri înguste cu o nuanţă de asexuat, pe care o accentuează această înfăţişare de „spate întors", păstrau poate anonimatul unor frumoase animale a căror viaţă şi gesturi sînt armonios legate de mişcările naturii. O castă impudoare şi o forţă liniştită emană din aceste femei ce le întorc, cu încăpăţînare, spatele spectatorilor din muzee, pentru a se îndrepta spre largul mării sau umbra „palmierilor" iar, prin con-

topirea lor cu natura, augmentează poezia panteistă pe care Gauguin a vrut să o fixeze pe pînzele sale. Cu siguranţă că va fi pictat după natură această serie de tahitiene, ale căror picioare şi spinări îşi fixează în tăcere grelele lor coloane în tumultoasa exuberanţă a valurilor şi a frunzişurilor.

Nudurile văzute din faţă, dimpotrivă, sînt întotdeauna mai elaborate, amintind cînd de Borobudur, ca în *Eva,* cînd de Puvis de Chavannes, sau de antichitatea greco-romană. Căci Gauguin dispunea, în Tahiti, şi de reproducerile făcute pe vremuri de către naşul său Arosa, după frizele Parthenonului şi după columna lui Traian[25]. Prea adesea s-a luat la propriu frumoasa aserţiune a lui Gauguin „marea eroare e arta greacă! oricît de frumoasă ar fi ea", care viza însă academismul davidian al Şcolii şi nu calmele şi desăvîrşitele reprezentări ale unei umanităţi eroice. În orice caz, sub pensula lui Gauguin, Tahiti urmează foarte adesea modelul antic, devenind astfel o nouă Arcadie, o versiune simbolistă a vîrstei de aur virgiliene. Se pare că, de pildă, frumosul nud feminin ghemuit, din tabloul de la muzeul Ermitaj din Leningrad: *Aha oe Feh?* (Ei şi ce, eşti geloasă?) ar fi făcut după o fotografie a lui Dionisos din Parthenon. Pe o plajă de un roz tandru, lîngă o apă calmă pe care o decupează reflexele într-un *puzzle* decorativ, două femei, între care şi respectivul zeu feminizat şi tahitianizat, stabilesc subtile raporturi plastice între pielea lor chihlimbarie, gesturile şi pletele amîndurora. Ca şi în *Spiritul morţilor veghează* sau *Femeia mării,* Gauguin rezervă corpurilor relieful, în timp ce restul tabloului e tratat în aplaturi, fără umbre sau efect de profunzime. Gauguin face probabil aluzie la acest tablou în încheierea unei scrisori către Monfreid: „Ultima dată am făcut un nud *de chic,* două femei la malul apei, cred chiar că e cel mai bun lucru al meu de pînă acum"[26]. *De chic:* adică nu după natură ci după imaginaţie sau din memorie —
 chiar dacă trebuie, cum e cazul aici, să acorde

acestor două facultăți, sprijinul unor foarte palpabile documente fotografice.

Întîlnirea din aceeași epocă înfățișează un om ținînd un cal de căpăstru, care e direct împrumutat dintr-un motiv de pe columna lui Traian. Cît despre mișcarea *Bărbatului cu securea,* despre care s-a vorbit mai sus, ea vine de la un călăreț de pe friza apuseană a Parthenonului. Gauguin se servește de asemenea de fotografii locale, ca aceea ce-l reprezintă pe un tînăr tahitian bînd dintr-un izvor ascuns printre ferigi și care a devenit *Pape moe* (Apa misterioasă). În acest tablou din colecția Bührle de la Zürich, el a copiat nu numai personajul, ci, „sintetizîndu-le" cu fermitate, și cascada și decorul de ferigi și de stînci care-l înconjoară.

Din peisajul tahitian propriu-zis al acestei naturi aproape strivitoare, pentru cel ce vrea să-i exprime deopotrivă profunzimea și seninătatea, Gauguin scoate unele dintre cele mai bune tablouri ale sale, îndată ce, cum spune el, îi va fi „înțeles mireasma", adică la sfîrșitul unui an de ședere. Unul din cele mai frumoase peisaje din această perioadă e fără îndoială *Munți tahitieni,* de la Institutul de Artă din Minneapolis. Seninătatea: acel mare cîmp galben ce-ar putea fi al unui Van Gogh alinat, și care se întinde pe treimea inferioară a tabloului. Profunzimea: arborii și tufișurile, dominați de cocotieri, unde se etajează verdele acid, violetul întunecat, oranjul aprins și terra di Siena a unui munte ce nu mai are nimic cézannian. Rafinamentul exemplar care domină o asamblare de culori, cu toate acestea atît de bogată, ordinea și simplitatea compoziției, face din ansamblul lui o capodoperă a păcii și echilibrului, portretul unei naturi debordante.

Și totuși, pictorul nu era, pe atunci, asemenea picturii sale. Scrisorile ni-l arată bolnav — scuipase sînge, datorită, spunea el, unei maladii cardiace: în realitate, în loc să se hrănească cu „fructele unei naturi fericite" ca un autentic tahitian, el a recurs la conservele unui băcan chi-

nez; şi apoi probabil că sifilisul se şi declarase. Ochii sînt slăbiţi, are impresia că la Paris e uitat şi chiar că i se fură din ceea ce i se datorează în schimbul tablourilor trimise. Ajuns în mizerie, el se consideră „pe drojdie" iar în noiembrie: „Sănătatea mea e zdruncinată, nu pentru că aş fi bolnav (clima e încîntătoare), dar toate grijile băneşti îmi fac rău şi am îmbătrînit mult"[27]. La sfîrşitul lui decembrie, se declară în „marasmul cel mai total". În zadar a pledat cauza Tahiti-ului pe lîngă Mette, care îi reproşează de a se fi rupt de Paris, „eu am dreptate, ştiu de multă vreme ce fac şi pentru ce o fac. Centrul meu artistic e în creierul meu şi nu aiurea, şi sînt puternic pentru că nu sînt niciodată discutat de alţii şi pentru că fac ceea ce e în mine", şi cu toate acestea nu vorbeşte decît despre întoarcere: „Dacă n-ar fi *necesar* artei mele (şi sînt sigur de asta) aş pleca imediat" îi spune el încă în luna mai 1892. În acelaşi timp visează să plece în Marchize într-o „mică insulă unde nu există decît trei europeni şi unde oceanianul e mai puţin corupt de civilizaţia europeană". Ca şi majoritatea visurilor lui Gauguin, ori de cîte ori nu era vorba de bani, sau de afaceri, ci de plecare, această dorinţă se va realiza, fiindcă îl vom găsi chiar în această insuliţă, cu cîţiva ani mai tîrziu.

Deocamdată, în afară de lipsa banilor, începe să-l apese groaznic şi singurătatea „dacă de Haan ar veni, existenţa ar fi foarte agreabilă, aş putea sta de vorbă despre artă"; şi apoi această izolare îl va face să fie uitat: „A mă ocupa de afacerile mele în Franţa, e o necesitate urgentă"[28]. În fine, un mandat de la Daniel de Monfreid, prietenul providenţial, îi permite să-şi plătească datoriile locale, să ia vaporul şi să inaugureze la 30 august 1893, la Marsilia, după o călătorie lungă şi grea, cel mai scurt, cel mai trist şi cel din urmă sejur în Europa.

VIII. ÎN CENTRUL MISTERIOS AL GÎNDIRII 1894–1895

În paradisul dumneavoastră locuieşte o Evă
ce nu reprezintă idealul meu.
STRINDBERG

„Voi reveni, cu membre de fier, cu pielea întunecată, cu ochi furios: după masca mea, mă vor crede născut dintr-o rasă puternică"[1]. La întoarcerea sa, Gauguin avea să-l evoce amicilor săi simboliști pe Rimbaud, „Faţa coroiată de incas", căreia slăbiciunea, vîrsta şi bronzajul i-au accentuat trăsăturile, devenise impresionantă. Mai mult chiar decît de pictor, Mirbeau fusese, încă în 1891, convins de caracterul acestor trăsături: „Are un cap admirabil"[2]. Faţa era frapantă, dar silueta lui Gauguin, în acea iarnă a lui 1893, era de o ciudăţenie elaborată cu complezenţă: „acea căciulă de astrahan, acea enormă mantie de un albastru închis prinsă în nasturi preţioşi, cizelaţi, şi sub care le apărea el parizienilor în chip de maghiar fastuos şi gigantic, un Rembrandt de pe la 1635, pe cînd mergea încet, grav, sprijinindu-se cu mîna învеşmîntată în mănuşa albă, tivită cu argint, în bastonul pe care el însuşi şi-l împodobise"[3]. Dacă aparenţa naiv exhibiţionistă provoacă zîmbete, plecarea romantică a lui Gauguin şi singurătatea lui „sălbatică" au înzecit prestigiul omului. De asemenea, lumea aştepta cu nerăbdare ceea ce pictorul adusese cu sine.

Ce se petrecuse la Paris, în lumea picturii, în timpul absenţei lui Gauguin, dintre 1891 şi 1893? Seurat murise de difterie, la treizeci şi doi de ani, cu cîteva zile înaintea îmbarcării pentru Ta-

hiti, lăsînd un gol imens în rîndurile mişcării postimpresioniste. Cei mai în vîrstă, Renoir, Pissarro, Monet, Sisley individualizează din ce în ce mai mult un stil care începe a fi admis şi chiar apreciat. Gauguin nu e departe de adevăr, cînd exclamă că „aceştia sînt oficialii de mîine"[4]. Pissarro abandonează după 1890 metoda divizionistă a lui Seurat pentru a se reîntoarce la vechea lui tehnică, iar Renoir revenise şi el la maniera lui spontană, după o perioadă numită „ingrescă". Şi unul şi altul îşi văzuseră succesul definitiv consacrat printr-o expoziţie personală în 1892 la Durand-Ruel, urmînd celei a lui Monet care prezentase cu un an înainte seria sa celebră de cincisprezece tablouri: *Căpiţele,* pictate la diverse ceasuri ale zilei. Anii care urmară îl arată pe acesta din urmă din ce în ce mai obsedat de reprezentarea *instantaneului:* seria de *Plopi,* în 1892, de *Catedrale din Rouen,* în 1894, şi în fine *Nuferii.* Gauguin detesta pictura lui Monet, total opusă ţelurilor picturii sale, şi Monet (ca şi Renoir) avea pentru pictura lui Gauguin aceleaşi sentimente. Rotonchamp, evocînd opiniile lui Gauguin din acea vreme, îl face să spună despre impresionişti: „Ei studiază culoarea exclusiv ca efect decorativ, însă fără libertate, conservînd piedicile verosimilităţii (...), ei caută în jurul ochiului şi nu în centrul misterios al gîndirii sale"[4].

Paul Cézanne rămîne în afara verdictului lui Gauguin. Pentru acesta din urmă, ca şi pentru artiştii tinerei generaţii, pictorul de la Aix devenea, din ce în ce mai mult, o personalitate exemplară, prin demnitatea retragerii sale departe de orice dispută şi modă pariziană ca şi prin soliditatea artei sale. Gauguin, spre cinstea judecăţii lui atît de adeseori surprinzătoare prin adevăr, a fost întotdeauna impresionat de cel ce ştiuse, fără a recurge la „idei", sau la literatură, să opună vibraţiilor senzualiste ale impresionismului, o pictură pură şi totuşi „metafizică", o pictură care, sub un ţel modest, atingea mai repede „centrul misterios al gîndirii", decît toate compoziţiile elaborate ale lui Gauguin. La drept

vorbind, prestigiul crescînd a lui Cézanne n-avea să lipsească de a dăuna picturii lui Gauguin.

Paul Cézanne nu mai expusese la Paris din 1877; pictura lui n-avea, drept mijloc de contact cu publicul, decît prăvălia lui Père Tanguy. Şi aici veneau în pelerinaj cei mai tineri pictori pentru care Gauguin însemnase atît de mult în anii 1888—1889: Pierre Bonnard, Édouard Vuillard, Aristide Maillol şi Maurice Denis. Primul text important asupra lui Cézanne apăruse în 1892, în seria de monografii *Hommes d'aujourd'hui,* sub pana lui Émile Bernard, care va fi curînd primul ce transmite, mai mult sau mai puţin exact, celebrele opinii ale pictorului de la Aix. E cunoscută importanţa pe care o vor avea, mai tîrziu, aceste declaraţii despre construcţie, spaţiu şi volum în procesul de naştere al cubismului. Lui Ambroise Vollard, sfătuit de Pissarro, îi revine cinstea de a-i fi făcut prima expoziţie personală lui Cézanne în 1895, cu un an înainte de a-i propune lui Gauguin, reîntors în Tahiti, să-i acorde lui, în exclusivitate, producţia sa. La sfîrşitul secolului, trebuia deci să te duci la Vollard, în strada Laffitte, ca să vezi pictura lui Cézanne şi pe aceea a lui Gauguin, cîmpia de la Aix în toată splendoarea ei geologică, şi insula tropicală sub ritmurile *„art nouveau"* dar şi în întreaga ei fascinaţie de lume îndepărtată.

Evenimentul artistic parizian cel mai nou şi poate cel mai interesant printre cele pe care le pierduse Gauguin, aflat deja în Tahiti, fusese expoziţia nabiştilor, consideraţi adeseori pe atunci elevii lui, la galeria Le Barc de Bouteville, în decembrie 1891. În afara acestor pictori tineri, expun Toulouse-Lautrec, Anquetin, Bernard şi neoimpresioniştii; cu excepţia lui Gauguin a cărui umbră pluteşte peste mai multe pînze, întreg postimpresionismul e aici reprezentat în diversele lui tendinţe.

Şi în privinţa criticilor şi negustorilor, situaţia evoluase foarte mult. Fénéon, care fusese, oricum, unul din primii ce vorbiseră elogios despre Gauguin, încetase de a mai scrie. Albert Aurier,

activ și liric apărător al pictorului, moare de febră tifoidă, la începutul anului, în vîrstă de douăzecișișapte de ani. Dispariția sa, ca și, odinioară aceea a lui Théo, urmînd-o la scurt timp, pe a fratelui său, afectează la drept vorbind mai mult ambiția decît prietenia lui Gauguin, care rostește această frază uimitoare: „Sărmanul Aurier a murit. Hotărît avem ghinion", iar afectuosul Monfreid avea să aprecieze importanța acordată de Gauguin credincioșilor săi, citind acel discurs funebru: „... singurul critic care ne înțelegea cu adevărat și care într-o zi ne-ar fi fost de mare folos". Maurice Joyant, prieten al lui Lautrec, care preluase moștenirea lui Théo van Gogh la Goupil și Valadon, pentru a se ocupa de secția „pictură modernă" se certă cu proprietarii galeriei, ce refuzau să mai achiziționeze această artă invandabilă. Cît despre Durand-Ruel, el se ocupa mai ales de impresioniști. Totuși el e cel ce, la rugămintea lui Degas, a cărui umbră tutelară continuă să-l protejeze pe Gauguin, va expune în noiembrie producția din Tahiti.

Gauguin își pregătește cu febrilitate expoziția, închiriază un atelier în Montparnasse și reia relațiile cu prieteni „utili", ca Mallarmé și Charles Morice. El se hotărăște să-și realizeze, cu ajutorul acestuia din urmă, ideea de a face o carte despre Tahiti „care va fi foarte folositoare pentru a-mi face înțeleasă pictura". El speră în sfîrșit să fie „recunoscut" prin această expoziție: „În fine, voi ști în curînd dacă plecarea în Tahiti a fost o *nebunie*"[6].

Or, în afara admirației unor pictori tineri, a lui Degas, care îi cumpără un tablou — *Luna și pămîntul* — și a unui mic grup de scriitori simboliști, expoziția nu avu, în realitate, decît un succes de scandal. Titlurile în limba maori au fost găsite manieriste și inutile — și, la drept vorbind, astăzi ele nu par să adaoge mare lucru pînzelor sale. Dar Gauguin ținea mult la ele și credea că le sporeau întrucîtva misterul. Culorile nu erau mai crude decît cele ale impresioniștilor, dar aceștia din urmă le impuseseră printr-o

pulverizare a luminii. La Gauguin, intensitatea culorii era augmentată prin utilizarea aplaturilor. Nu repetase el, după Sérusier, la Pont-Aven; „Un metru pătrat de verde e mult mai verde decît un centimetru pătrat", ceea ce nu era dealtfel decît parafraza unei butade a lui Cézanne[7].

„Ca să vă distraţi copiii, trimiteţi-i la expoziţia lui Gauguin. Ei se vor amuza în faţa imaginilor colorate, ce reprezintă femelele cvadrumanilor, întinse pe postav de biliard, totul agrementat cu cuvinte născocite"[8], aceasta era reacţia publicului mediu. De un nivel mai ridicat sînt reproşurile celor mai mulţi pictori, jenaţi de faptul că Gauguin refuză să se mulţumească cu natura, fără a avea poate imaginaţia necesară pentru a se lipsi de ea, şi că trebuie adeseori să apeleze atît de direct la alte culturi. Reacţia unui om care se vrea „pictor pur", ca Pissarro, o atestă. După ce-l văzuse pe Gauguin şi pînzele lui, el îi mărturiseşte lui Lucien: „Gauguin are în acest moment o expoziţie care trezeşte admiraţia oamenilor de litere. Ei sînt, pare-se, entuziasmaţi. Amatorii de artă sînt derutaţi şi perplecşi. Cîţiva pictori, mi se spune, sînt unanim dispuşi să considere această artă exotică prea şterpelită de la canaci. Numai Degas o admiră: Monet, Renoir o găsesc pur şi simplu proastă. L-am văzut pe Gauguin, care mi-a făcut teorii despre artă şi m-a asigurat că salvarea tinerilor stă în reîntoarcerea la acele izvoare sălbatice şi îndepărtate! I-am spus că această artă nu-i aparţine, că el e un om al civilizaţiei şi în această calitate e obligat să ne arate lucruri armonioase. Ne-am despărţit, fără a ne convinge unul pe celălalt". Foarte greu de crezut! Dar dacă Gauguin şi-a dobîndit o totală independenţă în raport cu fostul său maestru, şi dacă acesta din urmă concede că „desigur, nu-i lipseşte talentul", Pissarro conclude totuşi nu mai puţin sever: „El e întotdeauna gata să braconeze pe terenurile altuia: astăzi îi pradă pe sălbaticii din Oceania!"[9].

În strada Vercingétorix, unde Gauguin şi-a găsit un atelier, el îşi creează realmente o am-

bianță de un exotism artificial. Își decorează geamurile cu peisaje tahitiene *fin de siècle,* într-un stil cloazonist, își vopsește pereții în galben de crom intens pentru a mai încălzi atmosfera, îi acoperă cu un bric-à-brac de pensionar din colonii, peisaj, unelte de războinici maori, și își primește prietenii pe jumătate deghizat, în compania unui papagal, a unei mici maimuțe și a metresei sale de moment, o mulatră. Acesteia, *Annah Javaneza,* el i-a făcut un încîntător portret, stînd goală pe un fotoliu, de o factură solidă și simplificată ca în vechile tablouri ale lui Marquet sau Matisse. El zugrăvește totuși, în acea vreme, un tablou greoi și complicat — și, la drept vorbind, destul de urît: *Mahana no Atua* (Ziua lui Dumnezeu) actualmente la muzeul din Chicago. Tot ceea ce e mai bun în Gauguin, sensibilitatea și puterea — „Eu sînt o mimoză dublată de un sălbatic" — nu apare deloc în această compoziție mitologică ambițioasă, pe care o găsim comentată de el însuși cu cochetărie, într-un bilet publicat recent: „Amatorului necunoscut al operelor, un salut, și să ierte barbaria acestui tablouaș; cine știe ce dispoziții ale sufletului meu îi vor fi fost, probabil, cauza"[10].

În cursul sejurului parizian esențialul activității sale nu se concentrează de fapt asupra lucrului, ci asupra exploatării a ceea ce adusese cu sine; punerea în scenă a vieții lui este, în acea perioadă, un mijloc de propagandă, ca și dealtfel ceea ce scrie. „Pregătesc, în afară de asta, o carte despre Tahiti, care va fi foarte folositoare pentru a-mi face înțeleasă pictura"[11]. El lucrează după o ciornă scrisă în Tahiti, care dezvoltă *L'Ancien Culte maorie,* caiet redactat tot acolo și rămas inedit pînă în 1951. Formulat de mai multe ori, rescris și împănat de poemele mediocre ale lui Charles Morice, acest celebru manuscris va vedea lumina tiparului încă în timpul vieții lui Gauguin, dar va suferi numeroase avataruri înainte de a fi reconstituit, după cum îl scrisese cu ade-

vărat pictorul[12]. Titlul ar putea fi acela al unuia

din tablourile sale; *Noa-Noa* (Înmiresmata), calificativ tradițional al insulei Tahiti. În partea cea mai reușită din *Noa-Noa: Povestitorul vorbește,* el descrie sosirea și instalarea lui în Tahiti, și, pe parcurs, un număr de patruzeci și trei de pînze aduse cu el, imprimîndu-le, ajutat și de Charles Morice, aerul poetic și legendar menit, în intențiile lui, să coloreze făurirea lor. Unele anecdote sau imagini pe care le aduce au prospețimea și aroma lucrului trăit, dar ele sînt, în realitate, niște descrieri ale tablourilor sale: Tehura îngrozită, culcată pe burtă, în întuneric, așa cum o găsește Gauguin la întoarcerea sa din sat, furnizează subiectul din *Spiritul morților veghează,* preparativele pentru pescuit sînt originea *Bărbatului la pescuit* etc. În anumite cazuri, Gauguin fabulează totuși: el povestește pe larg cum, după o plimbare în adîncul junglei tropicale din mijlocul insulei, se pomenește în fața unei femei ce stătea în picioare bînd apă dintr-o cascadă mică „și care fugi ca o căprioară înspăimîntată"; tabloul *Pape moe* (Apa misterioasă) fusese pictat, așa cum am văzut, foarte scrupulos, după o fotografie regăsită printre hîrtiile lui Gauguin, căruia îi era familiar un procedeu ce ne dăruiește, în aceeași perioadă, cele mai uimitoare compoziții exotice ale Vameșului Rousseau.

Pentru întreaga parte pseudoetnografică din *Noa-Noa,* Gauguin încearcă, cu ajutorul transcrierile de legende locale ale lui Moerenhout utilizate pentru *l'Ancien Culte maorie,* să cufunde povestirea și opera sa în atmosfera acelui folclor marchizian imemorial care, spre marele său regret, a dispărut total din Tahiti, la sfîrșitul secolului. El încearcă să redea ceea ce căutase încă înainte de a ajunge acolo, dar a fost nevoit, o recunoaște pe jumătate el însuși, să recompună totul artificial: „Visul care mă purtase spre Tahiti era cu brutalitate dezmințit de prezent, ceea ce iubeam era un Tahiti de odinioară și *nu puteam să mă resemnez a crede că va fi fost cu totul nimicit,* că această splendidă rasă nu va fi salvat nimic, nicăieri, din frumoasa-i strălucire"[13].

Între splendorile reconstituite în atelierul din strada Vercingétorix şi noua lui plecare spre un Tahiti real, pe care nu-l mai putuse totuşi suporta cu cîteva luni înainte iar acum visează să-l regăsească, se situează ultimul sejur al lui Gauguin în Bretania din 1894. Sejur lamentabil: o încăierare în portul Concarneau cu marinarii care-şi băteau joc de pictor şi de excorta sa (Annah Javaneza şi maimuţa lui) îl imobilizează trei luni în spital, cu o fractură la picior şi total incapabil de a mai picta. Annah se face nevăzută, banii primiţi cu cîteva luni mai devreme (moştenire de la un unchi) s-au topit rapid, toate neliniştile şi suferinţele iernii bretone ale sejurului precedent revin, multiplicate de morfina pe care Gauguin trebuie să o ia pentru a lupta împotriva durerii.

El pictează deci foarte puţin, dacă nu cumva pictează acum faimoasele *Sate bretone sub zăpadă* pe care le va lua cu el în Tahiti. Victor Ségalen va găsi unul dintre aceste tablouri în atelierul lui Gauguin din Hiva Hoa, după moartea lui, trăgînd concluzia, romanescă dar falsă, că ar fi vorba de ultimul său tablou, mărturie nostalgică a unei Europe hibernale, exotismul emigrînd deci împreună cu Gauguin. Nimic nu-l mai reţine totuşi, în această toamnă a lui 1894, pe pictor în Bretania, care-i fusese, cu cîţiva ani înainte, prima etapă către „aiurea" şi către primitivitate: „Toate aceste nenorociri succesive, dificultatea de a-mi cîştiga cu regularitate existenţa, în ciuda reputaţiei mele, şi pe deasupra pasiunea mea pentru exotic, m-au făcut să iau o decizie irevocabilă. Şi ea e aceasta:

În decembrie mă voi întoarce şi mă voi ocupa zi de zi cu vînzarea lucrurilor mele, fie în bloc, fie în parte. Îndată ce voi avea capitalul în buzunar, voi pleca în Oceania (...). Nimic nu mă va împiedica să plec şi asta va fi pentru totdeauna"[14].

El încearcă iarăşi să-i antreneze şi pe alţi pictori în aventura unui atelier tropical, între care companionul său Armand Seguin, adevărat dis-

cipol al acestui ultim sejur. Tînărul pictor — care, asemenea celorlalţi, nu va pleca nici el — a povestit, după aceea, care fură relaţiile lor, şi a retranscris fidel preceptele lui Gauguin. Din ceea ce ne spune el, se întrevăd transformările la care acest prim sejur tahitian supusese „teoriile" lui Gauguin... El se lepădase mai întîi, cel puţin în opiniile exprimate, de estetica simbolistă şi sintetică din timpul lui Émile Bernard şi Sérusier, şi dacă continuă să citeze într-una *crezul* wagnerian: „Cred în sinceritatea spiritului şi în adevărul artei" etc., el se preocupă mai ales de probleme strict formale. Seguin redă lungile discuţii care-l reconfortau tot atît pe maestru, incapabil de a mai picta din cauza bătrînii, cît îl îmbogăţeau pe elev. Ele ne arată că Gauguin e din ce în ce mai convins de adevărul teoriilor baudelairiene asupra culorii, după cum şi de ceea ce considera el a fi eroarea capitală a neoimpresioniştilor: legea culorilor complementare — „această absurditate". El înţelege să-i inculce atentului Armand Seguin „legea derivatelor", un fel de opus al principiului complementarelor, lege al cărei exemplu îl oferă adesea tablourile sale. Adică, pur şi simplu, juxtapunerea culorilor binare — de pildă: violet, verde, oranj — derivate din culori primare: roşu şi albastru pentru prima, albastru şi galben pentru a doua, şi roşu şi galben pentru a treia. În timp ce neoimpresioniştii caută să pună un galben alături de complementarul său violet, pentru ca fiecare culoare să se intensifice, Gauguin arată că un violet e mai frumos lîngă un verde decît lîngă un galben, ceea ce nu e în cele din urmă decît interpretarea eretică a aceleiaşi religii a culorii. Dealtfel, dacă privim pînzele lui Gauguin, vedem într-adevăr că ele urmează sensul „teoriei derivatelor", utilizată însă atît de puţin sistematic, încît ea nu-i defineşte întru nimic arta. În schimb — tot după Seguin — el se arată la fel de apropiat de convingerile simboliste ale lui Seurat ca şi de corespondenţele baudelairiene. Astfel, el încearcă să-l convingă pe tînărul pictor de legăturile ce există între culoare,

direcție și senzații: roșul vertical, tonic, ascendent: albastrul orizontal, calm; cît despre galben, e o culoare oblică, perversă! În fine, iată și una din principalele legi ale impresionismului, pe care pictorul i-o transmite: nu trebuie, mai ales, să pictezi umbra, întunecînd același ton, cum se învață la Școala de Arte Frumoase. Și Gauguin citează, dincolo de Renoir, doi mari coloriști: Delacroix și Rubens.

Mărturia lui Armand Seguin[15] — cu nouă ani posterioară opiniilor pe care le relatează — e într-o oarecare măsură confirmată de o discuție cu Gauguin apărută într-un cotidian: „Eu obțin prin aranjamente de linii și culori, cu pretextul unui subiect oarecare împrumutat din viață sau din natură, simfonii, armonii care nu reprezintă absolut nimic real în sensul vulgar al cuvîntului, nu exprimă direct nici o idee, dar sînt menite a te face să gîndești cum te face să gîndești muzica, fără ajutorul ideilor sau al imaginilor, ci numai prin afinitățile misterioase ce există între mintea noastră și asemenea aranjamente de culori și linii"[16]. Declarații evident inspirate din doctrinele baudelairiene, întîlnite de Gauguin, după toate aparențele, în paginile *Jurnalului* lui Delacroix, inedit pînă atunci, și ale cărui trei volume apar tocmai între 1893 și 1895. Cum să ne imaginăm că Gauguin nu le va fi citit?

În acea epocă de *„modern style"* ce înflorea deja la Paris în vremea ultimului sejur al lui Gauguin, pictura se dirija cu pași repezi către abstracțiunea decorativă. Cîțiva ani mai tîrziu, în 1898, odată cu micul tratat de neoimpresionism al lui Signac suscitat de uitarea în care căzuse atunci Seurat ca și de publicarea *Jurnalului* lui Delacroix, ne aflăm într-un registru diferit, dar implicațiile estetice sînt aceleași: Signac definește pe artist drept „cel ce se străduiește să creeze unitatea în varietate prin ritmul tentelor și al tonurilor" și deploră că publicul se preocupă mai mult „de subiectul tabloului decît de armonia lui"[17].

Pe scurt, neoimpresioniștii și Gauguin au, cu trei-

zeci de ani mai tîrziu, aceleaşi reacţii ca şi Delacroix, cînd îi scria lui Baudelaire într-o scrisoare pe care toţi o citiseră şi o recitiseră, în anii '80, cu cea mai mare atenţie. „Această partitură muzicală şi arabescă nu înseamnă nimic pentru multă lume care priveşte un tablou aşa cum privesc englezii un ţinut atunci cînd călătoresc (...)" şi „aceste efecte misterioase ale liniei şi culorii pe care nu le simt, vai! decît puţini adepţi"[18].

Deopotrivă de puţini sînt şi adepţii picturii lui Gauguin în 1895. În timp ce el sperase, la întoarcerea din Tahiti, să uimească Parisul, pe pictorii lui, pe negustori, colecţionari şi scriitori, primii se arată adesea decepţionaţi, ceilalţi se răresc, iar simboliştii nu par întotdeauna sensibili la o artă menită totuşi să le placă. Mallarmé, în ciuda frumoasei formule adeseori repetată, pe care i-ar fi inspirat-o pictura lui Gauguin: „Cum e posibil să pui atîta mister într-o asemenea strălucire"[19], îşi exprimă astfel poate în egală măsură mirarea şi admiraţia. Întreaga lui poezie „eu cred că totul trebuie să fie doar o aluzie (...) a numi un obiect înseamnă a suprima trei sferturi din plăcere (...) *a-l sugera*, iată visul"[20], ne îngăduie presupunerea că el era deopotrivă de jenat de strălucirea tablourilor lui Gauguin pe cît era de sensibil la misterul lor; şi, dealtfel, el n-a scris niciodată nimic despre pictor. Într-o anumită măsură, arta lui Seurat, pe care elaborarea minuţioasă şi controlată o conduce, în mod bizar, la o pictură opalescentă şi delicată, aminteşte mai mult poezia lui Mallarmé, decît o face simbolismul tahitian al lui Gauguin. În afară de bunul Mirbeau — şi el doar în mod ocazional — ce iubeşte înainte de toate „forţa naturii" la Gauguin şi ale cărui veritabile pasiuni artistice sînt Monet şi Rodin şi înaintea lui Victor Ségalen, ce se va interesa de Gauguin după moartea lui, din motive mai mult afective şi etnografice decît cu adevărat picturale, nici un scriitor nu se mai ocupă de „cazul Gauguin" în acest sfîrşit de secol cînd proliferează totuşi, mai mult ca oricînd, ceea ce

se numea „literatura de artă". Singur Gustave Geoffroy încearcă să-l definească pe Gauguin, într-un articol binevoitor, unde vorbeşte mai mult de om şi de intenţiile sale decît despre pictorul ce „asamblează culori violente cu un simţ sigur al armoniei", dar a cărui privire „ezită asupra naturii solului, asupra reliefului unei forme"; Geoffroy îi reproşează, de fapt, lui Gauguin de a nu fi Cézanne. Dar el e extrem de clarvăzător, cînd scrie în legătură cu Gauguin, pe care spune că-l cunoaşte prea puţin; „mă simt emoţionat, în ce mă priveşte, de încleştările spiritului, de contradicţiile atît de naiv şi puternic revelate, de spectacolul unui om civilizat care ar vrea să ajungă la fericire prin instinct"[21].

Reacţia lui August Strindberg, în măsura în care e sinceră, şi nu publicitară, e la fel de agresiv severă în raport cu eforturile lui Gauguin ca şi cu pictura lui. Autorul *Domnişoarei Julia*, deja celebru, era uneori prezent la seratele din strada Vercingétorix unde se cînta din ghitară şi se citeau fragmente din *Noa-Noa* pe care Gauguin şi Morice o redactau chiar atunci. În timp ce-şi pregătea expoziţia cu vînzare, ce trebuia să-i facă posibilă plecarea, Gauguin îi cere lui August Strindberg o prefaţă, pe care acesta i-o refuză într-o lungă scrisoare; însoţită de un răspuns al lui Gauguin, scrisoarea e tipărită în chip de introducere la catalogul expoziţiei. Ea dovedeşte o neînţelegere totală a picturii lui Gauguin, ba chiar o aversiune faţă de această „harababură de tablouri însorite", aluzie ce nu se adresează întru nimic calităţilor sau defectelor formale ale pînzelor, ci exclusiv subiectului lor. Strindberg picta el însuşi în acea vreme tablouri ciudate de un pretaşism abstract şi tocmai publicase un articol despre *Hazardul în producţia artistică*[22], al cărui titlu dovedeşte el singur pînă în ce grad se îndepărta el de simbolismul decorativ al lui Gauguin. „Aţi creat un nou pă-

mînt şi un nou cer, dar eu nu mă complac în ambianţa creaţiei dumneavoastră (...) şi în paradisul dumneavoastră locuieşte o Evă ce nu reprezintă idealul meu." El aduce în continuare o nouă mărturie asupra caracterului lui Gauguin, sau mai degrabă asupra personajului pe care pictorului îi plăcea să-l joace; „Ştiu că această mărturisire nu vă va uimi şi nici nu vă va răni, căci îmi păreţi fortificat prin ura celorlalţi, personalitatea dumneavoastră se complace în antipatia pe care o suscită, preocupată de a se păstra intactă." Neînţelegerea proclamată de Strindberg atît de sus şi tare îl flatează oarecum pe Gauguin care, în răspunsul adresat public lui Strindberg, vede în „revolta" scriitorului faţă de pictura lui „... o adevărată ciocnire între civilizaţia dumneavoastră şi barbaria mea. Civilizaţie de care dumneavoastră suferiţi, barbarie care pentru mine e o întinerire"[23].

În ciuda acestui scandal, vînzarea e un eşec. Gauguin e obligat să răscumpere el însuşi 39 de pînze din 49; dintre cele 10 pînze vîndute, două sînt achiziţionate de Degas, care pe deasupra mai ia şi şapte desene. Procesul verbal al vînzării face să apară, datorită cumpărării unui desen, pentru prima oară numele unui foarte tînăr negustor ce va fi unul din principalii cumpărători ai lui Gauguin din Tahiti — Ambroise Vollard. Ceilalţi negustori — Schmidt, Bernheim tînărul — nu riscă deopotrivă decît cu desenul. Pe scurt, Gauguin are mai puţini amatori în 1895 decît cu patru ani în urmă; cu ocazia vînzării ce precedase prima sa plecare în Tahiti. Neoimpresioniştii au şi ei plictiseli asemănătoare: singurii „moderni", pe care lumea îndrăzneşte să-i cumpere, sînt impresioniştii, cît despre foarte tînăra avangardă ea e, de acum înainte, constituită din Denis, Bonnard, Vuillard, care au comenzi de afişe şi expoziţii personale. Prima expoziţie personală a lui Cézanne e aceea care mobilizează în 1895 atenţia generală a tinerilor artişti asupra unei picturi ce atinge măreţia prin mijloace exclusiv picturale;

foarte mulţi îşi dădură seama, ca şi azi odată cu trecerea timpului, că era vorba despre marele eveniment pictural al acelor ani. Cézanne respinge cu duritate pictura lui Gauguin taxînd-o de ilustraţie literară.

Şi totuşi simbolismul cu care Gauguin era în perfect acord în 1891, a luat, cu patru ani mai tîrziu, o direcţie diferită: grandilocvenţei lui Moréas şi ideologiei lui Charles Morice, le urmează manierismul umoristic al lui Gide din *Voyage d'Urien,* aristocratismul intelectual al lui Valéry; lui Wagner şi Walhalei sale, Jocurile de apă ale lui Debussy şi spiritualul japonism al lui Bonnard le convin mai mult, în epoca revistei *La Revue Blanche,* decît compoziţiile simple la modul ambiţios ale lui Puvis de Chavannes. Între timp, misticismul care putuse să domine în operele lui Bernard şi Gauguin din anii 1889—1890 luase o formă caricaturală în arta ezoterică a mişcării „Rose-Croix".

Gauguin, care beneficiase de confuzia şi entuziasmul Parisului literar de la 1890 aflat în primă euforie a sintezei tuturor artelor, suferi întorcîndu-se neschimbat într-un mediu nou în care pare demodat. El se simte din ce în ce mai neînţeles, iar deceptia produsă de eşecul expoziţiei sale e deosebit de crudă. În seara vînzării „Gauguin plîngea ca un copil"[24]. Simţindu-se exclus din toate părţile, rupt definitiv de sotia şi copiii lui, solitar în ciuda fidelilor — Morice şi Monfreid — curînd el nu mai vorbeşte decît de plecarea definitivă, de „a se îngropa în insulele Pacificului"[25], „de a dispărea", de „a-şi sfîrsi zilele liber si liniştit, fără grija zilei de mîine şi fără eterna luptă împotriva imbecililor"[26]. El speră să plece împreună cu ultimii săi adepţi recrutaţi la Pont-Aven, O'Conor şi Seguin — dorinţă care nu i se va realiza, ca şi la prima plecare, şi decide: „Adio Pictură, altfel decît din pur amuzament; casa mea va fi din lemn sculptat"[27]. El asociază deja mitic ideea plecării cu ideea morţii şi nu mai aşteaptă nici un fel de fericire, glorie, fecunditate

de la edenul tahitian. De data aceasta nici banchet literar în onoarea sa, nici despărţire emoţionantă. Cînd părăseşte această Europă „murdară" pe care în orice caz nu ştia că n-avea să o mai revadă, plecînd spre Tropice de unde nu mai aşteaptă decît uitarea şi moartea într-un „mormînt înflorit", el are patruzeci şi şapte de ani, şi aceşti ultimi zece ani de viaţă artistică îl vor face să creeze tot ce e mai bun şi mai rău în opera lui.

IX. LÎNGĂ GOLGOTA
1895–1901

Urîtă aventură e călătoria mea în Tahiti
GAUGUIN

Unul dintre primele tablouri pictate de Gauguin la întoarcere e straniul său *Autoportret lîngă Golgota*. În această pînză puternică şi naivă din muzeul de la São Paolo, el se reprezintă ca un Hristos a cărui tunică biblică opune albeaţa ei sculpturilor sumbre şi „barbare" ale fondului. El vrea să se înfăţişeze ca un sacrificat al artei primitive, al artei pure şi în chip de om trădat de discipolii săi. Numai faţa amară şi gura arţăgoasă, „gura e rea" o spusese despre el Eugène Carrière, salvează de ridicol acest portret, chiar dacă nu se mai simte aici nici o urmă din aluziile sarcastice pe care le conţineau unele autoportrete precedente. Ultimul sejur la Paris l-a convins definitiv asupra rolului său de martir al picturii, încît el intră în singurătatea şi dezmăţul tahitian ca într-un supliciu îmbălsămat, convins şi anxios deopotrivă, de geniul său „scînteie divină". Căci în aceşti termeni Gauguin întrevede şi justifică existenţa sa de pictor blestemat. Cînd află, la sfîrşitul lui 1898, despre moartea lui Mallarmé, el exclamă: „Încă unul care a murit ca martir al artei. Viaţa lui e cel puţin la fel de frumoasă ca şi opera lui"[1]. Ca altădată William Blake şi ca prerafaeliţii englezi ai secolului XIX, ca acei „Rose-Croix", el nu concepe arta altfel decît izbăvitoare, şi o încarcă din ce în ce mai
 mult de o măreţie cvasi-religioasă. „Artistule, tu

ești preot: arta e marele mister", proclamă Joséphin Péladan, profet-1900, al timpurilor noi și al decăderilor definitive, care a împins simbolismul ezoteric pînă la isterie, și pe care Gauguin e gata să-l ia în serios. Temele lor sînt aceleași: „Totul e putred, totul e sfîrșit, decadența crapă și face să tremure edificiul latin": aceste cuvinte la care ar fi subscris Gauguin sînt ale lui Péladan, ca și: „Imperfecți și păcătoși, să fim cel puțin viteji; fie ca trandafirul formelor și al culorilor să devină tabernacolul admirabil"[2]. Totul derivă evident din Wagner și din Swedenborg citați adesea de Gauguin și a căror concepție despre artă și artist în cetatea ideală, *noul Ierusalim,* îi impresionează atît de mult pe simboliști. Artistul trebuie să înalțe arta din materialismul în care s-a prăbușit: „Frumosul rezumă efectiv sinteza autentică a tuturor adevărurilor spirituale pe care Biserica noului Ierusalim are misiunea de a le populariza în lume, prin graiul corespondențelor, adică prin simbolistica ei"[3].

Da, Gauguin se întîlnește într-un anume sens cu Péladan și pornind de la artizanatul pictural pe care Pissarro i-l inculca încă, abia cu vreo zece ani în urmă, Gauguin, în singurătatea lui și în ceea ce s-ar putea numi în fond nevroza lui, trece de acum înainte fără încetare de la disperare „nu sînt nimic altceva decît un ratat"[4], „sînt la un pas de sinucidere"[5], la certitudinea megalomană a tot ceea ce arta și atitudinea lui pot avea sublim și chiar sacru.

La sosirea lui în Tahiti, Gauguin se apropie, ca și prima oară, de anumite subiecte biblice și transpune în maori imaginile Noului Testament. Motivul *Nașterii* generează două tablouri destul de asemănătoare, unul la muzeul Ermitaj din Leningrad și celălalt la München. Cel mai reusit e desigur ultimul, ce reprezintă, ca tînără lehuză divină, pe fetița abia ajunsă la pubertate, cu care Gauguin trăia în cursul celui de al doilea sejur, mai primitivă, mai închisă și de asemenea mai puțin grațioasă decît Tehura. Compoziția e destul de stîngace, situînd deasupra corpului întins pe un

galben acid, două scene în două careuri: la stînga Pruncul, ce era şi el al lui Gauguin, în braţele unei tahitiene, în dreapta o vacă şi un bou într-un staul, ale căror culori, model şi compoziţie, foarte tradiţionale, contrastează destul de supărător cu restul tabloului. De fapt, acest motiv e pur şi simplu copiat după fotografia unui tablou de Tassaert, reprodusă în catalogul vînzării colecţiei Arosa, pe care Gauguin îl păstrase în foi desprinse, în al său „muzeu portabil". În aceeaşi perioadă, Gauguin se amuză să copie, tahitizînd feţele şi cîteva detalii de mobilier, un tablou de Prudhon cu subiect biblic *Iosif şi femeia lui Putifar* pe care Arosa îl fotografiase[6].

Întreaga producţie a lui 1896 te lasă, la drept vorbind, foarte nedumerit şi vădeşte, ca şi scrisorile sale din acelaşi an, slăbiciunea şi disperarea lui Gauguin. Devine oarecum şi el unul din acei colonişti pe care-i detesta. Alcoolul şi protestele împotriva sîcîielilor administrative ale funcţionarilor inactivi îl fac să intre încet, încet în pielea unui personaj pitoresc şi lamentabil: artistul colonial. În acea vreme era deja ros de sifilis[7], alcoolic, acrit, chiţibuşar, amărît: „Unde am ajuns, la o înfrîngere totală. Duşmani şi nimic altceva. Ghinionul mă urmăreşte fără încetare"[8]. El a fugit de o Europă „putredă" şi ingrată, într-o Oceanie înşelătoare a cărei splendoare nu mai trezeşte în el nici o speranţă şi nici un nou frison.

Acea Europă de la sfîrşitul secolului, pe care pretinde el că o urăşte, n-a lipsit totuşi de a-l marca la fel de profund pe Gauguin în decursul ultimului său sejur. Toate marile lui compoziţii cu personaje în friză, dintre care cea mai ambiţioasă va fi *De unde venim? Ce sîntem? Încotro mergem?* sînt în realitate cu totul conforme gustului parizian al timpului. În urma *Pădurii sacre* a lui Puvis de Chavannes se nasc, la sfîrşitul secolului, noi „pămînturi fericite", paradisuri păgîne, imagini tip 1900 ale unei vîrste de aur, mediteraneeană sau atemporală. Gauguin pictează *Nave nave mahana* (Zile încîntătoare): friză, pe un somptuos fond roşu, înfăţişînd tahitiene încreme-

nite printre arbori firavi într-o atmosferă foarte convenţională. Ar fi de făcut un întreg studiu asupra acestei reînvieri dintre 1895 şi 1905, a temelor clasice paradiziace, recuperate printr-un umanism păgîn care se manifestă la Cézanne în viziunea panteistă din *Les Grandes Baigneuses,* la Renoir într-un eden carnal, la Signac sau Cross în utopia anarhizantă al cărui exemplu ni-l oferă *Pe vremea armoniei* sau la Hodler şi Böcklin în compoziţii teatrale, şi preexpresioniste. Pînă şi la Matisse ce va picta, în 1904, *Lux, calm şi voluptate,* iar în 1906 *Fericirea de a trăi,* care este de fapt ultimul mare tablou din această serie, şi unde utopia seamănă deja cu un vesel *piquenique.*

Trebuie să convenim încă o dată că Gauguin îşi regăseşte măreţia în observaţie şi nu într-o convenţie ambiţioasă. La începutul lui 1897, cînd el coboară, una cîte una, treptele disperării şi ale degradării fizice care îl vor duce în cîteva luni la o sinucidere ratată, Gauguin pictează cele două emoţionante tablouri *Nevermore* şi *Visul* de la Institutul Courtauld din Londra. Ciudat e faptul că şi unul şi celălalt par versiuni înăbuşitoare şi elaborate a două pînze din primul sejur în Tahiti. *Nevermore,* frumos nud auriu, culcat pe o parte, cu acel galben acid, necesar pentru a contura voluta neagră a părului şi cu roşul viu, lîngă picior, pentru a flata pielea brună, pare o versiune mai decorativă şi mai literară a *Spiritului morţilor veghează.* Tensiunea şi simplitatea nudului din 1892 par prelucrate, fără convingere dramatică, într-o compoziţie mai savantă şi mai rece. Dacă vom compara însă al doilea tablou, reprezentînd două femei aşezate într-o colibă, *à contre-jour,* cu *Îmbufnata* din 1891, de unde provin, deopotrivă, femeia din dreapta şi decorul, şi iarăşi cu admirabila *Siestă pe terasă* din 1893 care înfăţişa o scenă asemănătoare, dar în aer liber, cu aceeaşi femeie cu spate rotund văzut din profil, vom fi sesizaţi de îndată. Gauguin a trecut în cîţiva ani de la bucuria de a picta la o artă încărcată, de la marea simplitate a tuşei la un fel

de manierism afectat, în fine, de la un vesel și subtil cromatism la armonii surde și apăsătoare. În primele două tablouri Gauguin picta creaturi vii, suave, copleșite momentan de căldură, aici, el pictează două idei de femei pe care o soartă tragică și literară pare să le fi strivit definitiv, printre frize erotico-simbolice. „Totul e vis, în această pînză", spunea despre ea Gauguin și apoi „se va spune, că aici totul e alături de pictură. Cine știe? Poate că nu"[9].

El nu putea, într-adevăr, să nu-și pună întrebări. Pentru un om, ca el, avid de adeziune și glorie, insuccesul ultimului său sejur la Paris avea să-și adauge povara de îndoială la suferința pricinuită de boală, mizerie, singurătate și curînd de știrea morții copilului preferat: fiica sa Aline. „Vei primi în curînd cîteva pînze, nu sînt în stare să le judec", scrie el lui Monfreid. În septembrie 1897 el ajunge chiar să-și încheie o scrisoare către prietenul său cu aceste cuvinte decepționate: „Ce aventură nebună, dar urîtă și tristă, e călătoria mea în Tahiti"[10].

Întrebări crude, întrebări esențiale. În prada celei mai adînci depresiuni, Gauguin pictează, înainte de a încerca să se sinucidă, celebra lui compoziție în care vrea să-și facă testamentul pictural și ideologic: *De unde venim? Ce sîntem? Încotro mergem?*.

Cu toate că Gauguin are cochetăria de a afirma că „nu e o pînză pictată ca un Puvis de Chavannes, studii după natură, apoi carton pregătitor etc. Totul e făcut din imaginație, din vîrful pensulei"[11], este vorba dimpotrivă de o sinteză a unor elemente ce făcuseră fiecare obiectul unui tablou anterior, tablouri ce-i vor fi servit oarecum, de-a lungul anilor, drept schițe pentru această mare compoziție, de aproape patru metri lungime. Pe de altă parte nu există artist, printre pictorii timpului, pe care această operă să-l evoce în gradul în care-l evocă pe Puvis de Chavannes. Ca și Seurat, Gauguin se interesase întotdeauna de Puvis și, încă de la Salonul din

1876, unde expusese pentru prima dată, avusese posibilitatea de a admira îndelung marile proiecte ale lui Puvis pentru Panteon. Admirația lui fusese desigur redeșteptată în cursul ultimului sejur la Paris, de expoziția care-l consacră pe artist în 1894.

Ar fi fastidios dar facil să regăsim sursele fiecărui detaliu al acestei mari compoziții, în operele anterioare ale lui Gauguin, începînd cu *Eva bretonă* din 1889 care a devenit bătrîna din stînga — reminiscența merge chiar pînă a-l face să reproducă și rădăcinile tentaculare situate deasupra capului —, pînă la copilul din centru care mănîncă un fruct, pictat încă în anul precedent în *Zile încîntătoare* sau chiar pisicuța ce linge, în aceeași poziție, aceeași strachină, ca într-un mic tablou, precum și un evantai din 1888. Figura centrală e o versiune alegorică a nudului bărbătesc cu brațe ridicate, pictat în cursul primelor luni tahitiene ale lui Gauguin: *Bărbatul cu securea*[12].

Atmosfera generală e aceea dintr-o *pădure sacră* barbară, dar de fapt sînt tristele tropice, unde culorile și liniile abstracte, ca și privirile și gesturile, exprimă o întrebare anxioasă și o resemnare posomorîtă în fața ideii de moarte ce-l obseda atunci pe Gauguin. Compoziția arată cît era de stîngaci Gauguin, spre deosebire de Puvis, Seurat sau Cézanne, în orchestrația generală a unor elemente diverse. El era, dealtfel, destul de conștient în acest sens: „Cu cît o privesc, cu atît îmi dau seama de greșelile *matematice enorme* pe care nu vreau cu nici un preț să le retușez“[13], iar caracterul de improvizație, despre care vorbește, felicitîndu-se însă, ține de fapt atît de factura cît și de organizarea generală a figurilor cărora le simte solitudinea în raporturile dintre ele, contrar preceptelor Școlii: „Asta nu miroase a model, a meserie, și a pretinse reguli“. Așa cum este ea, se pare că această pînză îl satisface profund pe autor: „Am încercat într-un decor sugestiv să-mi traduc visul fără a recurge deloc la mijloace literare, cu toată simplitatea posibilă a me-

seriei, muncă dificilă...“ şi: „Eu cred nu numai că această pînză le depăşeşte, prin valoare, pe toate cele precedente, ci şi că niciodată nu voi face una mai bună sau una asemănătoare“[14]. Una asemănătoare, cu siguranţă nu. Una mai bună, cel puţin după gustul nostru de azi, vom mai avea probabil ocazia să descoperim în anii ce-i mai rămîn de trăit. În orice caz, Gauguin nu va mai picta niciodată o compoziţie unde să mai încerce transcrierea voită a unei idei filozofice şi în care să-şi facă loc, la fel de clar, neliniştea şi deznădejdea lui.

E curios că tema se întîlneşte cu aceea a mării *Frize a vieţii* pe care Edward Munch o expune la Salonul Independenţilor din chiar acelaşi an, 1897. Dar Munch, prieten cu Strindberg, lucra din 1892 la această compoziţie: i-ar fi putut vorbi oare scriitorul lui Gauguin despre ea, în cursul seratelor din strada Vercingétorix în 1894, la cîteva luni după ce va fi făcut cunoştinţa compatriotului său? Este, oricum, o temă eminamente simbolistă, dar interpretarea clasică-arhaizantă a lui Gauguin are prea puţin comun cu evocarea nordică, a cărei forţă şi plasticitate derivă în mare parte din acel Gauguin de la Pont-Aven, foarte admirat pe atunci de către Munch.

Cît despre titlul tabloului, el i-a fost, poate, furnizat lui Gauguin de o amintire literară. În *Séraphita* de Balzac, poveste pe care, după mai multe surse, ştim că Gauguin o iubea în mod deosebit, se remarcă această evocare filozofică exprimată deja sub formă de viziune: „Fie ca vorbele mele să îmbrace strălucitoarele forme ale visului, să se împodobească cu imagini, să ardă şi să coboare asupra ta (...) înţelegi tu prin acest gînd vizibil destinul umanităţii? de unde vine? unde merge?“ Sau poate că e vorba de o reminiscenţă din *Sartor Resartus* de Carlyle, pe care e posibil ca Meyer de Haan să i-o fi citit la Pont-Aven: e cartea plasată de Gauguin, ca emblemă, în portretul făcut prietenului său în 1889. În textul en-
 glez original, formula se găseşte ca atare, iar în

adaptarea lucrării, pe care o făcuse Taine, sub titlul de *Thomas Graindorge*, ea devenise: „De unde venim? O Doamne, unde ne ducem?“ [15]

Se vede foarte bine că Gauguin a vrut să recapituleze, în acest mare tablou, nu numai întreg repertoriul său de forme, dar şi tot ceea ce s-ar putea numi folclorul lui ideologic. Regăsim aici un Tahiti sublim aşa cum îl visase el la Paris: „Sub un cer fără iarnă, pe un pămînt de o minunată fertilitate, Tahitianul n-are decît să ridice braţele, ca să-şi culeagă hrana“ [16]. Aceste rînduri au fost scrise în 1890, înaintea primei sale plecări, dar ele descriu deja perfect figura centrală, imaginea bunului sălbatic cu corp ireal de hermafrodit. Indolente femei sălbatice încarnează pentru Gauguin stadiile unei vieţi care, din copilărie pînă la bătrîneţe, se scurge într-o inocenţă animală. El a vrut, evident, îmbrăcîndu-le doar pe cele două figuri ce trec, visătoare, în planul doi, să exprime prin intermediul lor o nelinişte filozofică la modul occidental: „Două figuri îmbrăcate în roşu îşi încredinţează reflecţiile lor; o figură intenţionat enormă şi în ciuda perspectivei, stînd ghemuită, ridică braţele în sus şi priveşte, uimită, spre cele două personaje care îndrăznesc să gîndească la destinul lor“ [17].

Bîntuit, el însuşi, în perioada respectivă, de moarte, de acel *dincolo* şi de religie, el redactează un manuscris dealtfel inedit: *L'Esprit moderne et le Catholicisme*. El dezvoltă aici ca şi în *Diverses Choses* [18], tema deformării Evangheliei de către Biserică, oarecum în genul lui Renan cu care se şi compară, dar cu o inspiraţie mai evanghelică. Certurile lui cu autorităţile locale, civile şi religioase i-au şi înveninat, în Tahiti, amărăciunea lui la adresa unei societăţi pentru care nu se simţea îndeajuns adaptat. Ilustraţia copertei şi a anumitor pagini e cu totul semnificativă pentru bizarul sincretism cultural şi mitic în care se complăcea Gauguin. Coperta, împodobită cu tahitiene, poartă, de o parte şi de alta a titlului, floarea de crin tradiţională a regilor Franţei, şi un motiv decorativ maori. În altă parte, un monotip inti-

tulat *Paradis pierdut* reprezentînd o scenă tahitiană ne arată cu cîtă convingere identifica Gauguin colonizarea cu păcatul originar și Occidentul cu arborele corupător al cunoașterii. După el, Biserica catolică este, pentru Evanghelie, ceea ce epoca industrială e pentru un Tahiti mitic și virgilian: locuitorii Oceaniei, pentru Gauguin, au avut întotdeauna farmecul celor plini de har, un har deopotrivă spiritual și fizic. Ei sînt bunii sălbatici ai primilor creștini. O idee foarte mediteraneeană, a epocii de aur, l-a împiedicat, într-un anume fel, pe Gauguin să-i înțeleagă vreodată pe maori, în autenticitatea lor și el continua să le atribuie un univers mental mai curînd biblic decît sălbatic. El procedează în toate compozițiile, dintre care *De unde venim? Ce sîntem? Încotro mergem?* reprezintă modelul cel mai dezvoltat, asemenea prerafaeliților cu arta Renașterii. Tahiti și Florența sînt, în ambele cazuri, decoruri înșelătoare locuite de o ideologie, în realitate foarte pariziană și foarte 1900 în primul caz, engleză și romantică în celălalt. Un lung panou pictat la cîteva luni după *De unde venim?* este, prin prețiozitatea și caracterul său de icoană, aproape o caricatură a acestei viziuni edenice a Tahiti-ului: este vorba de *Faa Ihele* (Pastorală tahitiană). În preajma unui idol roșcat ce reproduce încă o dată obsedanta zeitate javaneză de la Borobudur, se vede un cîine negru copiat după un tablou de Courbet reprodusă în catalogul Arosa și grațioase liane înconjurînd panateneele tahitiano-budiste, pe un fond de aur și flacără, care contribuie să facă din acest tablou al lui Gauguin unul din cele mai frumoase și, cu siguranță, cel mai manierist.

Dar adevăratul mister din *De unde venim?* se află aiurea. Tabloul constituie un fel de recapitulare a trecutului pictural al lui Gauguin. Și totuși, pornind de aici, ajunge artistul, în singurătatea în care trăia, să-și pună cele mai noi întrebări vehiculate de aproape zece ani, mai exact, începînd din anul petrecut alături de Émile Bernard și Van Gogh. Or reflecțiile sale se orientează

de pe acum către ceea ce, şi în Europa, îi va bîntui pe tinerii pictori în prima jumătate a secolului viitor: revendicarea unei libertăţi totale a actului artistic. El pare a-şi pune, de pildă, în cursul acestui an, cu o deosebită acuitate problema trecerii de la inspiraţie la execuţie. Îl obsedează ideea de a conserva întreaga prospeţime şi adevărul impulsului inconştient: „Unde începe executarea unui tablou şi unde se termină ea? În clipa cînd anumite sentimente extreme fuzionează în adîncul fiinţei, în clipa cînd ele izbucnesc şi întreaga gîndire iese ca lava unui vulcan, nu asistăm oare la apariţia unei opere create dintr-o dată, brutală dacă vreţi, dar mare şi de o aparenţă supraomenească?“[19]. Căci el are iluzia că tabloul său, atît de încărcat, totuşi, de reminiscenţe, are forţa lucrului născut din instinct. El regăseşte temele cele mai la modă ale filozofiei contemporane, acelea ale puterii creatoare privilegiate a instinctului şi a „elanului vital“. În acelaşi timp el sondează într-o direcţie care-şi va spori importanţa în ultima parte a producţiei lui, şi îl va duce curînd la o mai mare libertate, o mai mare independenţă faţă de ideologia simbolistă, atît de stînjenitoare, adesea. El îşi bate joc, în legătură cu Bouguereau, de „voinţa artistică“ şi evocă, în mai multe rînduri, farmecele „*non finito*-ului“, asemenea romanticului Delacroix al *Jurnalului* pe care îl va fi luat cu sine. Dealtfel, el va recurge încă o dată la pictorul romantic pentru a se justifica în faţa criticului Fontainas ce-i reproşase monotonia tonurilor sale; la acest Delacroix ale cărui „acorduri repetate de maron şi violet surd, veşmînt întunecat, îţi sugerează drama“ şi, îndată după aceea, pentru a vorbi de un Tahiti mitic pe care îl caută cu disperare în cotidian, el regăseşte accente baudelairiene: „Aici, lîngă coliba mea, în liniştе deplină, visez la armonii violente, învăluit de miresmele naturale ce mă ameţesc. Desfătare relevată a nu ştiu cărei orori sacre bănuită undeva în imemorial. Altădată, aromă de bucurie pe care-o respir în prezent“[20].

Între sinuciderea neizbutită din iarna lui 1898 și plecarea la Dominique, în Marchize, în vara lui 1901, Gauguin își petrece timpul mai mult în spitalul din Tahiti, sau, pentru a-și cîștiga existența, în fața unor registre de cadastru, decît pictînd. El își folosește energia mai cu seamă în alcătuirea unor jurnale satirice ilustrate — *Les Guêpes* și *Le Sourire*[21], din care se degajă ura sa față de coloniști, de „societate" și, de asemenea, ceea ce trebuie numit, pe drept cuvînt, o adevărată manie a persecuției.

În primăvara lui 1899, Maurice Denis îl invită să participe la o expoziție colectivă, împreună cu cei ce expuseseră odinioară la Volpini; răspunsul lui Gauguin exprimă deopotrivă conștiința pe care o are despre rolul său pe lîngă tinerii pictori, cît și amărăciunea izolării sale. Acela pe care Sérusier îl numea „decanul nabiștilor" evocă astfel cei zece ani ce-l separă de epoca de la Pont-Aven: „Vroiam în acea epocă, să îndrăznesc totul, să *eliberez* oarecum noua generație și apoi să lucrez pentru a dobîndi puțin talent. Prima parte a programului meu și-a dat roadele"[22]. Exprimîndu-se ironic, el spune că se teme să nu treacă, în această expoziție, drept elev, și bănuiește că la Paris, în timpul absenței sale, pictura se va fi „eliberat" mai mult chiar decît putea el să-și închipuie; a lui ar risca astfel de a nu fi „destul de la curent". Dar „adevăratul" motiv al refuzului, adaogă el, e lipsa tablourilor: „Opera mea e terminată". Ceea ce la Paris putea trece drept poză, cunoscut fiind narcisismul anxios al pictorului, pare în 1899 un adevăr. Cu excepția cîtorva pînze, el pictează extrem de puțin, sau după spusele lui, chiar deloc „în afara duminicilor și a zilelor de sărbătoare".

Și totuși printre tablourile pictate de Gauguin în cursul acestor doi ani (în anul 1900 se pare că nu lucrează deloc) se găsesc cele mai destinse, cele mai autentic tahitiene, poate din cariera lui. Încîntătoarele *Femei la scăldat în Tahiti* din muzeul de la Birmingham și mai ales *Calul alb* de-
161 senat după un relief din friza apuseană a Parthe-

nonului (ceea ce e ciudat dacă ne gîndim că scrisese tocmai: „M-am retras foarte departe, mai departe decît caii Parthenonului“[23]) condensează, în aparenta lor simplitate, tot acel straniu pe care Gauguin îl urmărise în compoziţii atît de elaborate şi căutate cum ar fi marele tablou de la Boston. În pînza de la Luvru, o perspectivă plonjantă, ca aceea pe care o practica adesea la Pont-Aven, situează în mod automat peisajul în planul tabloului. Motivul unduios al ramurilor albastre dă acestei scene cu călăreţi goi ce-şi adapă caii întreaga distanţă „imemorială“, ce le lipsea prea adesea tablourilor sale mai insistent studiate; găsim aici exemplul celui mai bun Gauguin, un acord, atît de greu de realizat, între poetic şi decorativ.

Forţa şi graţia liniştită a figurilor feminine din primul sejur tahitian le regăsim în *Trei tahitiene stînd de vorbă* şi în celebrul *Tahitiene cu mango* de la Metropolitan Museum din New York, numit şi *Sîni cu flori roşii*. Subiectul acestuia din urmă, este inspirat poate dintr-o ilustraţie pariziană cam deochiată a anilor '85: *Vînzătoarea de mere*, dar senzuala idealizare a lui Gauguin e pentru această sursă iconografică ceea ce versurile lui Baudelaire:

Fruits purs de tout outrage et vierges de gerçures
Dont la chaire lisse et ferme appelait les morsures

ar putea fi pentru un Paul de Kock sau Willy. Anumite detalii, ca bunăoară petele aurii şi verzi ale fundalului, amintesc impresionismul; altele, cum ar fi simplificarea fustei albastre şi roz sau a umerilor, prefigurează ritmurile decorative ale lui Matisse. O *Maternitate* (ale cărei versiuni se află, una la Leningrad şi cealaltă într-o colecţie particulară de la New York) desfăşoară cu şi mai multă vigoare acest sistem de îmbinare ritmică a marilor spaţii colorate, întotdeauna cu asociaţii de culori şi valori necomplementare: un galben de absint conturează un roz acid, un albastru profund atinge un verde închis şi aşa mai departe.

Şi totuşi, odată cu o mai mare nevoie de libertate, el simte confuz că îi lipsesc forţele şi imaginaţia pentru a-şi realiza planurile. Reia neobosit aceleaşi teme ale femeilor ghemuite, preluate, încă în cursul primului sejur tahitian, din repertoriul său fotografic: Borobudur, Parthenon, columna lui Traian; fie că e vorba despre *Marele Buda* de la muzeul Puşkin din Moscova sau despre faimosul şi, altminteri, destul de mediocrul *Şi aurul corpului lor,* de la Luvru.

În 1901 pictează o serie de naturi moarte, reprezentînd fiecare un omagiu, mai mult sau mai puţin conştient, adus unuia dintre pictorii pe care-i iubise în Europa; *Floarea-soarelui pe un fotoliu* din colecţia Bührle de la Zürich îl evocă, evident, pe Van Gogh; o altă versiune a aceluiaşi tablou, aflată la muzeul Ermitaj din Leningrad, unde anumite flori sînt pictate cu ochiul în centru, reprezintă o aluzie la Odilon Redon. Dar cea mai bună din această serie de naturi moarte rămîne, desigur, *Natura moartă cu „Speranţa"*. În fundalul ei se remarcă, în stînga, două fotografii de tablouri, atîrnate de Gauguin în coliba sa: una e aceea a *Speranţei* lui Puvis de Chavannes, tablou pe care îl admira foarte mult, nefiind cu totul străin de *Germenele de Areois* din 1892, iar cealaltă reproducea, se pare, un tablou al lui Degas.

Totul trădează la el, în acea vreme, slăbirea imaginaţiei şi neliniştea: „Aştept cu nerăbdare corespondenţa următoare unde îmi vei vorbi poate despre tablourile pe care ţi le-am trimis; sînt nerăbdător să ştiu dacă mă aflu în eroare sau nu", şi: „Nu există adevărată satisfacţie *decît în sine,* şi în acset moment sînt dezgustat de mine însumi"[25], iar două luni mai tîrziu: „voi avea curînd cincizeci şi unu de ani, epuizat, obosit de toate; vederea mea devine cu fiecare zi mai proastă; prin urmare, energia necesară acestei lupte neîncetate începe să-mi lipsească"[26].

Există ceva copilăros şi patetic în răspunsurile pe care încă o dată Gauguin le formulează la adresa

neorînduielii din viața și pictura lui. Soluția e întotdeauna aceeași: să fugă sperînd să găsească „acolo", „aiurea", în sfîrșit, undeva, mai departe, ceea ce caută, etapă cu etapă, începînd de la prima sa plecare în Bretania. De data aceasta el părăsește un Tahiti murdărit de Europa pentru o nouă Citeră barbară de paradis pierdut. Iată alibiurile, mereu aceleași, începînd de la Pont-Aven și la care pe nedrept au fost reduse adesea impulsurile lui Gauguin: „Mă voi duce să mă instalez într-una din insulele Marchize unde viața e foarte ușoară și foarte ieftină"[27]: și: „Eu cred că în Marchize, cu facilitatea pe care o ai acolo de a găsi modèle, lucru ce devine din ce în ce mai dificil în Tahiti..." Dar iată îndată și adevăratele motive: „Cu peisaje, așadăr, ce așteaptă să le descoperi, — în fine, cu elemente întru totul noi și mai sălbatice, am să fac lucruri frumoase. Aici, imaginația mea începe să se răcească"[28]. El vrea s-o redeștepte ca să găsească în pînzele sale „elemente noi și *teribile*". Dealtfel își făurise deja — și pentru aceleași motive — proiectul de a părăsi Tahiti, încă din timpul primului sejur, pentru niște insule mai sălbatice: „Aș fi lucrat mai bine în Marchize, ceea ce ar fi fost pentru mine de o *imensă utilitate*"[29]. Să notăm, dealtfel, în treacăt, că Hiva Hoa sau Dominique, unde Gauguin se va stabili efectiv în cursul verii lui 1901, fusese deja citată de Pierre Loti la sfîrșitul lui *Rarehu*, ca o insulă fascinantă unde „antropofagia domnește încă", opusă insulei Tahiti, prea impregnată de „stupida noastră civilizație colonială."

Numai la gîndul întîlnirii cu „vechea splendoare" primitivă și misterioasă, care îi scapă întotdeauna, Gauguin își recapătă speranța. După încercarea de sinucidere și anii de decădere, e ultima tresărire a pictorului, asemănătoare cu aceea a poetului: „Or, în ultima vreme, găsindu-mă pe punctul de a face ultimul hîc! mă gîndii să caut iarăși cheia vechiului festin, care mi-ar redeschide poate pofta"[30].

X. DREPTUL DE A ÎNDRĂZNI TOTUL
1901–1903

Adio voiaj, adio sălbăticie
CLAUDE LEVI-STRAUSS

La *Hiva Hoa* (Dominique) unde a debarcat în toamna lui 1901, o siguranţă nouă[1] îi dă lui Gauguin acea liniştе laborioasă pe care se plîngea de multă vreme că nu izbuteşte să o mai găsească. Dar el îşi petrece partea cea mai senină a timpului ce-i mai rămîne de trăit în diferite forme de destrăbălare, cea mai neînsemnată nefiind gustul şicanei şi agresivitatea risipită uneori cu generozitate în favoarea „indigenilor" care-l iubeau foarte mult, dar adesea disproporţionată faţă de rezultatele ei, în certurile cu funcţionarii şi preoţii locali: „Aici în Marchize am de susţinut o teribilă luptă împotriva administraţiei şi jandarmeriei"[2]. El scrie de asemenea foarte mult: o lucrare ce va deveni *Avant et Après*, carte de amintiri şi deopotrivă manifest, ca şi *Racontars de Rapin*, text la drept vorbind, mai curînd interesant ca mărturie a stării de spirit a omului către sfîrşitul vieţii, decît important pentru istoria picturii.

Izolat într-o natură mai aspră, într-un mediu cu adevărat mai primitiv, şi desigur mai nenorocit decît în Tahiti, nu fără sfidare şi disperare îşi construieşte el, de bună seamă, coliba pe care o botează „casa bucuriei"[3]. „Animalitatea care e în noi nu e întratîta demnă de dispreţ, pe cît binevoim a spune. Aceşti greci blestemaţi, care au înţeles totul, l-au imaginat pe Anteu, cum îşi re-

capătă forţele atingînd pămîntul. Pămîntul e animalitatea noastră, crede-mă"[4].

Datorită, fie pămîntului Marchizelor, fie adolescentelor care-l locuiesc, Gauguin, recapătă, cu adevărat, puţină forţă şi pictează, înainte de a muri, cîteva din cele mai frumoase pînze ale sale, în orice caz cele mai destinse, mai libere şi mai puţin încărcate de intenţii literare. În clipa cînd se instalează în acest „mormînt înflorit" al insulelor Marchize, la cîţiva ani după ce părăsise Parisul, Gauguin se detaşase treptat, cel puţin în mod conştient, de ideologia simbolistă. Pentru o *Poveste barbară*, pînză a muzeului din Essen, unde se suprapun, în mod bizar, un Buda oceanizat şi portretul lui Meyer de Haan, cîte tablouri în care numai „aurul corpului lor", şi strălucirea unei naturi prodigioase şi a frumuseţii lor fruste şi ingenue, servesc de temă unei picturi în fine eliberată de literatură: „Cunoşti opiniile mele asupra tuturor acestor false idei de literatură simbolistă sau oricare alta, în pictură, inutil de a le repeta, dealtfel sîntem de acord asupra acestui subiect, scrie el lui Monfreid, şi posteritatea de asemenea, căci operele sănătoase oricum rămîn, iar toate elucubraţiile critico-literare n-au puterea de a schimba aici absolut nimic"[5].

Totul se petrece, deopotrivă în ceea ce scrie ca şi în ceea ce pictează, ca şi cum Gauguin ar fi devenit încrezător în forţa sa, în cursul anilor în care pierduse orice speranţă. De exemplu, ceea ce spune pentru a justifica pictura tahitiană, atît de prost primită în ultimul său sejur, arată în ce grad era el conştient de ceea ce făcea: i se reproşează lipsa profunzimii şi a reliefului în tablourile sale, dar: „orice perspectivă de îndepărtare ar fi un nonsens; vroind să sugerez o natură luxuriantă şi dezordonată, un soare al tropicelor care pîrjoleşte totul în jurul lui, trebuia desigur să dau acestor personaje un cadru corespunzător. E chiar viaţa *în aer liber*, dar cu toate acestea, intimă în forme"[6], adică un impresionism sugerat, un impresionism corectat de simbolism dar nu nimicit de el. Gauguin renunţă într-un

anume fel la literatură. Fapt semnificativ: el abandonează titlurile în limba maori, semnal exotic de care nu mai are nevoie. Nu mai pictează decît pentru plăcerea lui sau pentru glorie, şi pentru o glorie care se teme că va fi postumă.

De unde poate că derivă despuierea, forţa şi graţia ultimelor sale pînze, o graţie căreia se străduieşte întotdeauna să-i reziste, şi dintr-o oroare faţă de „drăguţ" deşi ea pare a reprezenta superlativul său, dar pe care nu poate să nu o asocieze unui alt gen de graţie, de esenţă metafizică, atribuită de el indigenilor, moştenitori ai unui adevăr dispărut. *Fata cu evantai* de la Muzeul din Essen este pictată parte după natură, parte după o fotografie, conform unui procedeu familiar lui Gauguin. Factura foarte simplă a fondului, spontaneitatea pozei, modeleul uşor al feţei, fac din această operă unul din tablourile cele mai simple ale lui Gauguin şi totuşi el e impregnat în chip firesc de acea sălbăticie tandră, pe care pictorul voise atît de adesea s-o reprezinte: „Ceva vechi, august, religios în ritmul gestului lor, în imobilitatea lor rară. În ochii care visează suprafaţa tulbure a unei enigme insondabile"[7]. Aceeaşi privire animalică, scrutătoare şi melancolică, se regăseşte în *Mamă şi fiică*, pictat deopotrivă după o fotografie, iar aceeaşi încetineală a gesturilor, în *Chemarea*. Aici figurile centrale, provenind cu siguranţă din reproducerea unei frise a Parthenonului, reprezintă ultimul omagiu adus acelor „greci blestemaţi care au înţeles totul", cît şi lui Puvis de Chavannes. Ultimul, scrie tot atunci Gauguin, „îl zdrobeşte prin talentul său", dar adaogă: „Fiecare cu epoca lui"[8]. De fapt, acea stranie armonie de rozuri, de roşuri, de movuri şi de orange, îl anunţă mai curînd pe Matisse şi o anume latură a expresionismului german, decît prăfuitele compoziţii ale autorului *Pădurii sacre*.

Printre tablourile cele mai frumoase, mai libere şi chiar mai moderne, din producţia lui Gauguin, în ciuda a ceea ce datorează unor *Cîmpuri de curse* ale lui Degas, se situează emoţionanta serie de *Călăreţi pe plajă* din 1902, dintre care

cel mai ciudat e acela de la muzeul din Essen. Aceşti călăreţi văzuţi din spate, ce părăsesc scena, ca şi, dealtfel, foarte curînd, autorul lor, par să pregătească intrarea, de peste doi ani, a saltimbancilor din perioada roz a lui Picasso: aceeaşi nonşalanţă tristă, aceeaşi factură. Cu toate că reia exact şi atitudinile jocheilor lui Degas, concentraţi pe caii lor nervoşi, şi spaţiul nedefinit care-i înconjoară, Gauguin dă întregii scene o atmosferă de destindere, de atemporalitate şi de indiferenţă; un fel de sălbăticie suavă e evocată prin mijloace pur formale, cu un modernism care trece aproape dincolo de sentimentalismul expresiv a lui Picasso, din perioada roz.

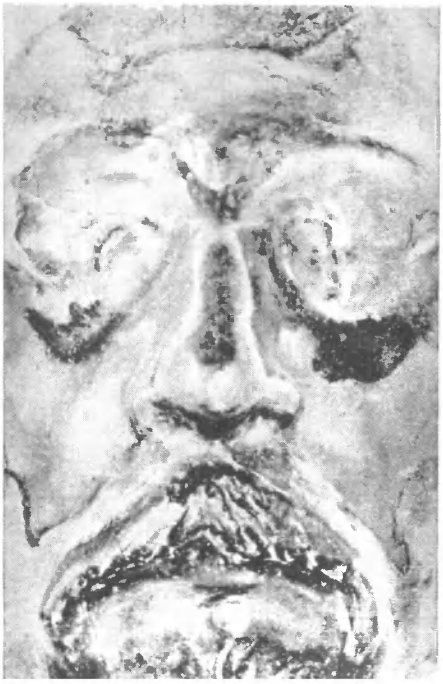
În cel de al doilea sejur tahitian şi, mai mult încă, la Hiva Hoa din 1902 şi pînă în mai 1903, complet şi definitiv rupt de lumea artistică ale cărei ecouri înăbuşite îi ajung prin scrisorile lui Monfreid şi ale lui Fontainas, tot ceea ce scrie şi pictează Gauguin ilustrează o idee familiară deja, care va deveni obsedantă: aceea de libertate în artă. Ca şi cum ar fi simţit că moartea se apropie, el îşi recapitulează intenţiile şi încearcă a le justifica. Vorbeşte fără încetare de curajul lui, unica dintre calităţile sale de care e sigur: „Am vrut să vreau" şi prea puţin despre un geniu în care nu mai crede, cînd se compară cu pictorii trecutului: „Îmi place să mi-l imaginez pe Delacroix venit pe lume cu treizeci de ani mai tîrziu şi pornind lupta pe care am îndrăznit să o întreprind eu. Cu norocul lui şi mai ales cu geniul lui, ce renaştere ar fi avut loc azi"[10]. El însuşi se şi concepe într-o perspectivă istorică: „Ceea ce mă interesează e tot ce este astăzi şi tot ce va deschide drumul secolului XX[11]", iar în altă parte îi sfătuieşte pe tinerii artişti de „a ataca abstracţiunile cele mai cutezătoare", de „a învinge toate timiditătile, oricît de mare ar fi ridicolul ce s-ar isca".

Gauguin are în acea vreme conştiinţa desăvîrşită de a fi într-adevăr intermediarul unei evoluţii, mijlocitorul unui moment decisiv al istoriei picturii. În profunda şi definitiva lui solitudine,

1. Fotografie, 1873.

2. *Gauguin în fața șevaletului*, detaliu. Colecția J. Koerfer, Berna, 1885.

3. Crochiu ilustrînd o scrisoare către Schuffenecker, după un autoportret pictat pentru Vincent van Gogh. Colecția C. Roger-Marx, Paris, 1888.



4. Detaliul unei căni de ceramică figurînd capul lui Gauguin. Muzeul de Arte Decorative, Copenhaga, 1889.

5. *Hristos pe Muntele Măslinilor*, detaliu. Norton Gallery and School of Art, West Palm Beach, 1889.

6. Fotografie care a inspirat tabloul *Gauguin cu paleta*, 1893.

7. *Autoportret lîngă Golgota*, detaliu. Muzeuo de Arte São Paulo, 1896.

8. Desen. Colecţia Ségalen, Paris, 1900—1903.

9. Pădure, 1873, Colectie particulară, S.U.A.

10. Fotografia lui Gustave Arosa de Nadar.

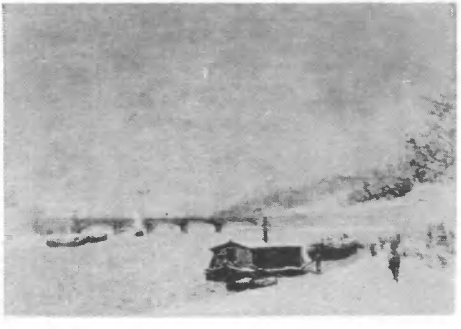
11. Portretul Florei Tristan de Jules Lavre. Frontispiciu la Livre de Puech.

12. Port Famine. Detaliu dintr-o litografie de Émile Lassalle.

13. O stradă din Lima în jurul lui 1838. Desen anonim. Biblioteca națională, Paris.

14. Strada Laffitte la sfîrşitul secolului al XIX-lea. Biblioteca naţională, Paris,

15. *Case la ţară,* 1874. Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhaga.

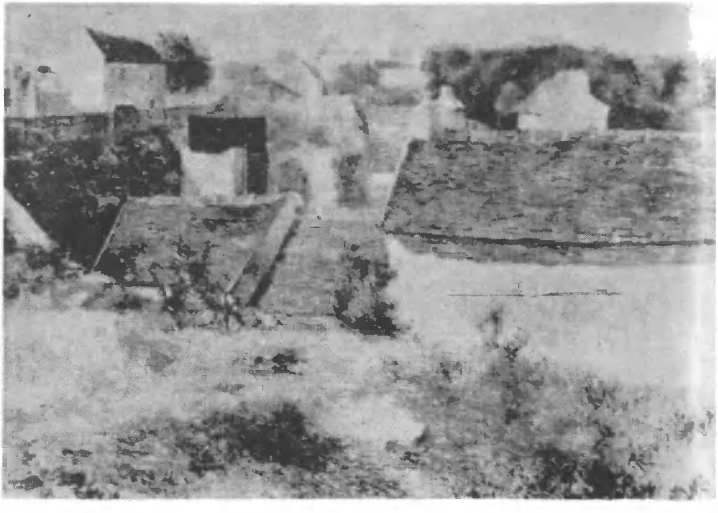


16. *Sena la pont d'Iéna,* 1875. Muzeul Jeu de Paumme, Paris.

17. *Studiu de nud* sau *Suzana cosînd*, 1880. Ny Carlsberg Glyptotek.

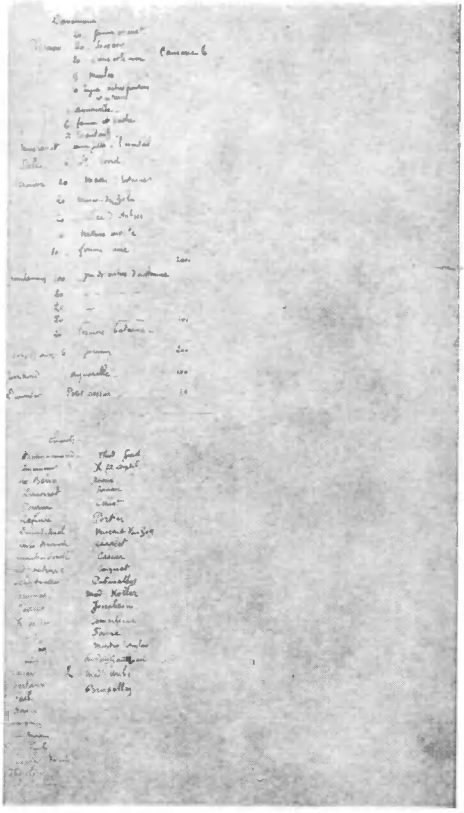
18. *Portretul Mettei*, 1878. Colecție particulară, Oslo.

19. *Meri înfloriți*, 1879. Colecție particulară.



20. *Case din Vaugirard*, 1880. Colecția Sam Spiegel, New York

21. *Portretul lui Pissarro*, 1880. Colecție particulară.

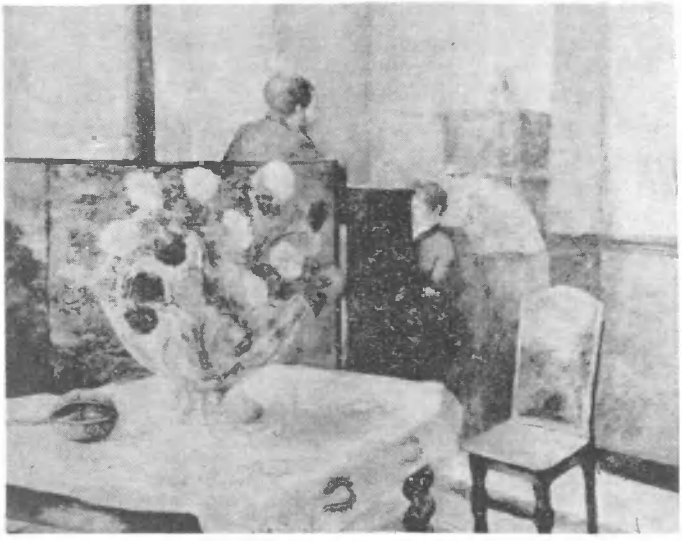


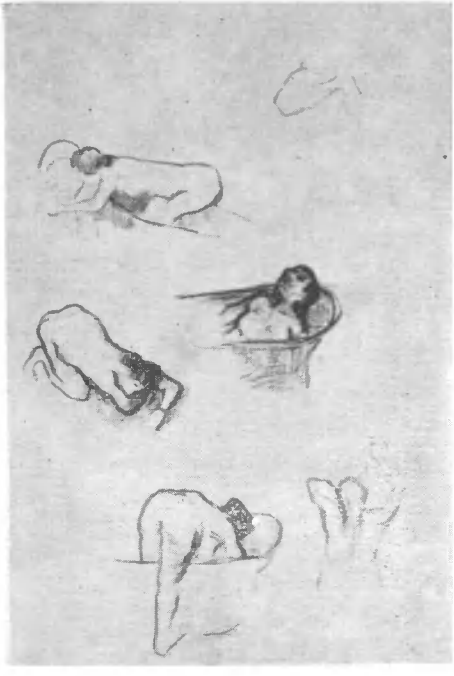
22. Lista tablourilor care-i aparțineau, întocmită de Gauguin. Pagină extrasă din albumul Briant. Cabinetul de desene, Muzeul Luvru.

23. *Zăpadă pe strada Carcel (I)*, 1882. Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhaga.

24. *Sculptorul Aubé cu fiul*, 1882. Musée du Petit-Palais, Paris.

25. *Interiorul pictorului la Paris, strada Carcel*, 1881, Muzeul national, Oslo.





26. Crochiuri de Gauguin. Pagină extrasă din albumul Briant. Cabinetul de desene, Muzeul Luvru.

27. Mette Gauguin în 1878, marmură. Courtauld Institute of Art, Londra.

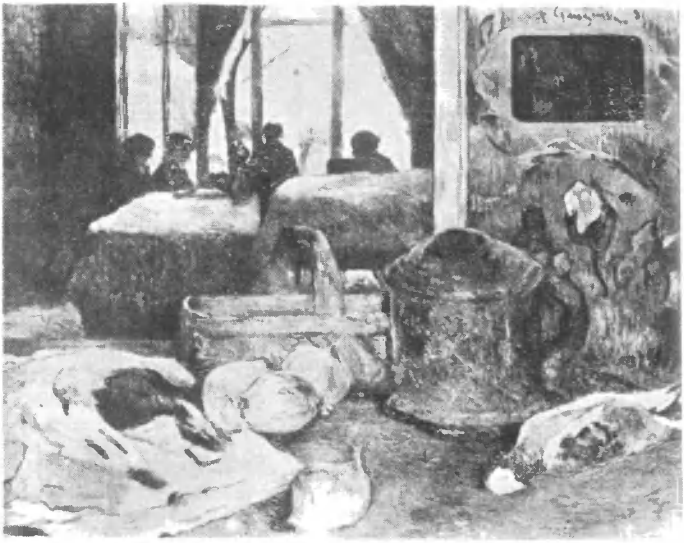
28. *Gauguin și Pissarro, portretele respective*, 1883. Muzeul Luvru, Paris.

29. *Paharul irizat*, 1848. Colecție particulară.

30. *Gauguin în fața șevaletului*, 1885. Colecția J. Koerfer, Berna.

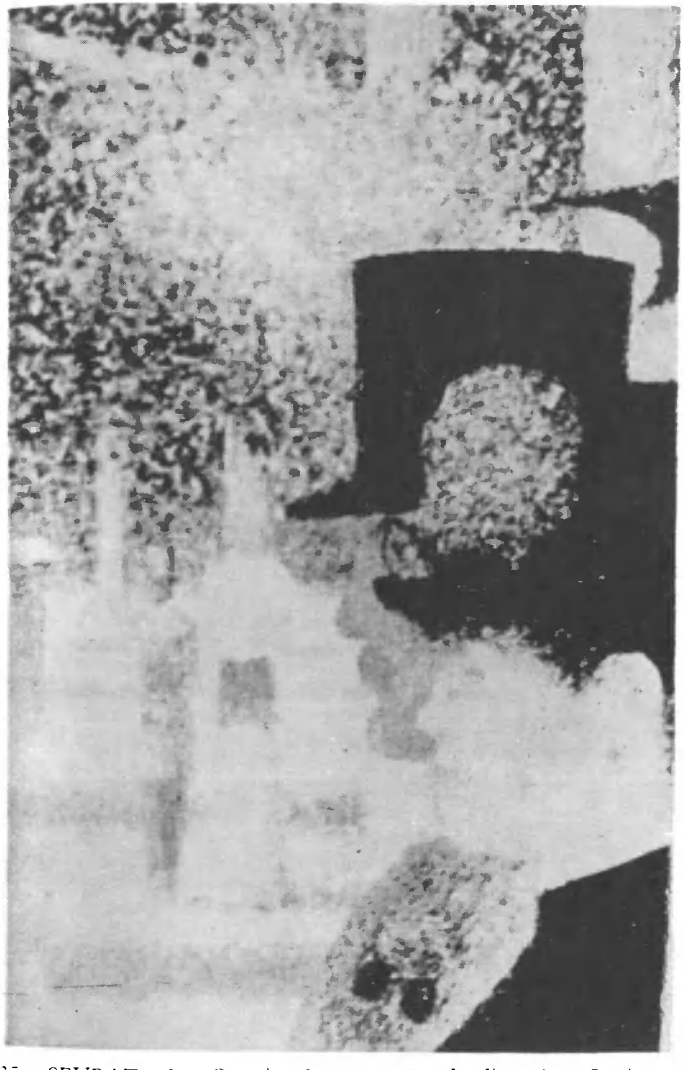
31. *Peisaj după Cézanne*, 1885, Evantai. Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhaga.

32. PAUL CÉZANNE, *Munți la Estaque*, către 1883—1885. National Museum of Wales, Cardiff.



33. *Natură moartă în interior*, 1885. Colecție particulară. S.U.A.

34. *Femei scăldându-se la Dieppe*, 1885. Muzeul național de Artă Occidentală, Tokio.



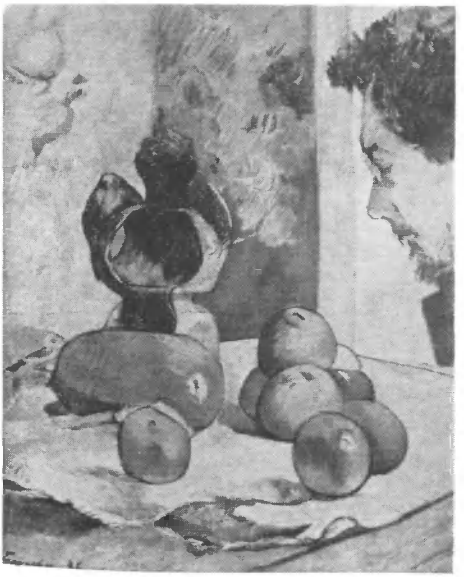
35. SEURAT, *La Grande Jatte,* 1885, detaliu. Art Institute, Chicago.

36. *Mandolină şi flori*, 1885. Muzeul Jeu de Paume, Paris.

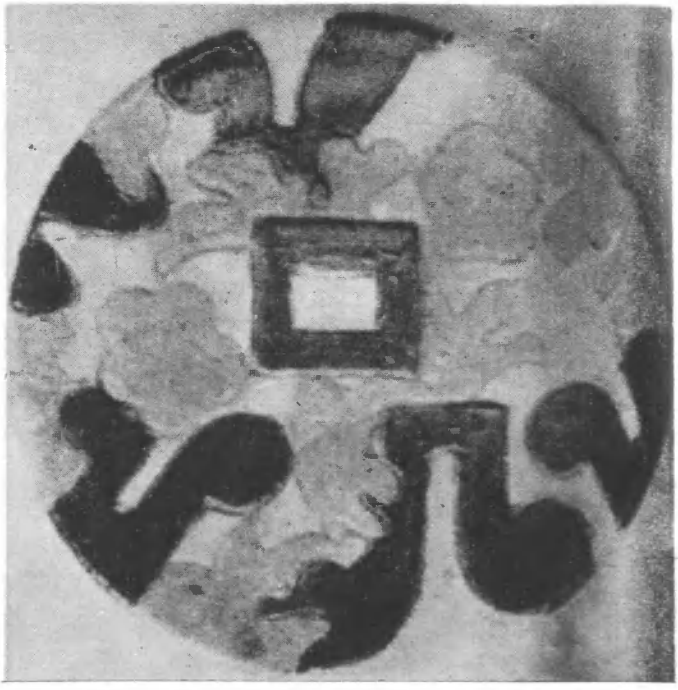
37. *Dansul celor patru bretone*, 1886. Bayerische Staatsgemäldessammlungen, München.

←

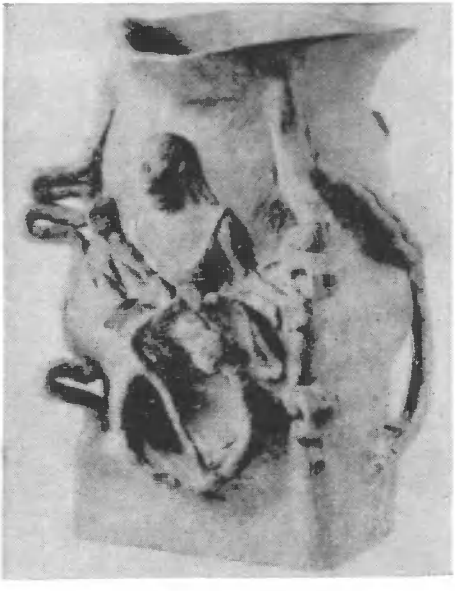
38. Detaliu.



39. *Natură moartă cu profilul lui Laval*, 1886. Colecţia Walter B. Ford, S.U.A.



40. Thorvald Rindesboll, Farfurie de ceramică, 1899. Muzeul de Arte Decorative, Copenhaga.



41. Vas de ceramică decorat cu o dansatoare de Degas, 1886—1887. Muzeul de Arte Decorative, Copenhaga.

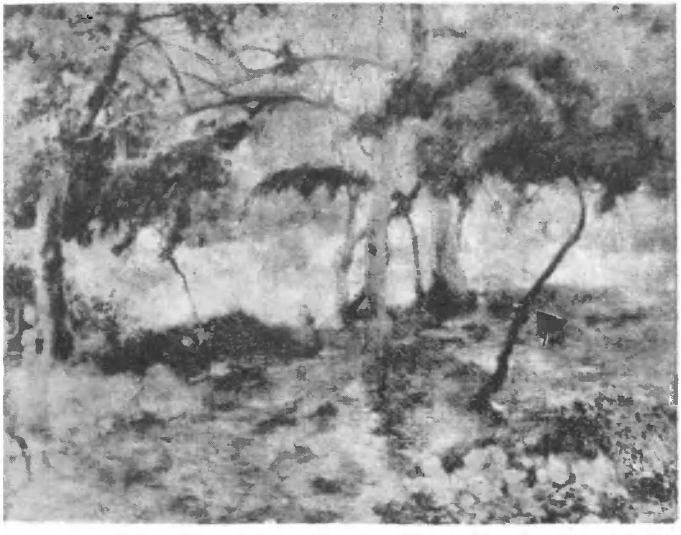
42. Detaliu.

43. Vas în formă de ploscă. Colecția Cramer, Paris.
44. Vas peruvian. Peabody Museum, Harvard University.

45. CHARLES LAVAL, *Autoportret*, „Amicului Vincent", 1888, detaliu. Colecția V. W. Van Gogh, Laren.

46. *Vegetație tropicală*, 1887. National Gallery of Scotland, Edinburgh.

47. *Mlaştină*, 1887. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München.



48. *Două femei din Martinica*, 1887. Proprietarul actual necunoscut.

49. Detaliu.

50. *Mette Gauguin și cei cinci copii*, 1888.

51. Pensiunea Gloanec la Pont-Aven: Gauguin e așezat în prim plan.

52. *Copii luptîndu-se (I),* 1888. Colecție particulară, Paris.

53. ÉMILE BERNARD, *Cap de bretonă,* Musée national d'Art Moderne, Paris.

54. ÉMILE BERNARD, *Bretone pe cîmpie*, 1888. Colecția Dominique Denis, Saint-Germain-en-Laye.

55. *Trei căţei*, 1888. Museum of Modern Art, New York.

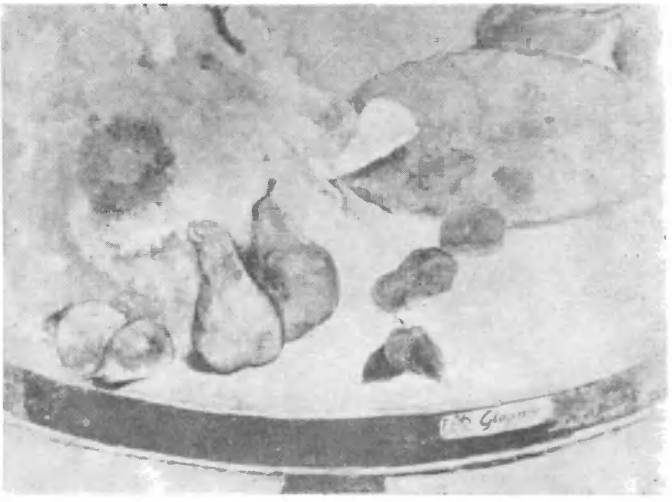
56. *Viziunea după predică*, 1888. National Gallery of Scotland, Edinburgh.

57. HOKUSAI, *Lupte*, extras din Mangwa. Paris, Biblioteca națională.

58. Detaliu din 56

59. *Deasupra prăpastiei*, 1888. Musée des Arts Decoratifs, Paris.

60. *Natură moartă — Sărbătoare la Gloanec*, 1888. Orléans, Musée des Beaux-Arts.



61. Kuniyoshi. Apărut în *La Gazette des Beaux-Arts*, 1956, t. 47.

62. *Autoportret numit „Mizerabilii"*, 1888. Colecția V. W. Van Gogh, Laren.

63. ÉMILE BERNARD, *Autoportret*, 1888. Colecția. V. W. Van Gogh; Laren.

64. VINCENT VAN GOGH, *Autoportret*, 1888. Foog Art Museum, Harvard University (Colecția Maurice Wertheim).

65. *Fermă la Arles,* 1888. John Herron Art Institute, Indianapolis. (William Ray Adams, Memorial Colection).

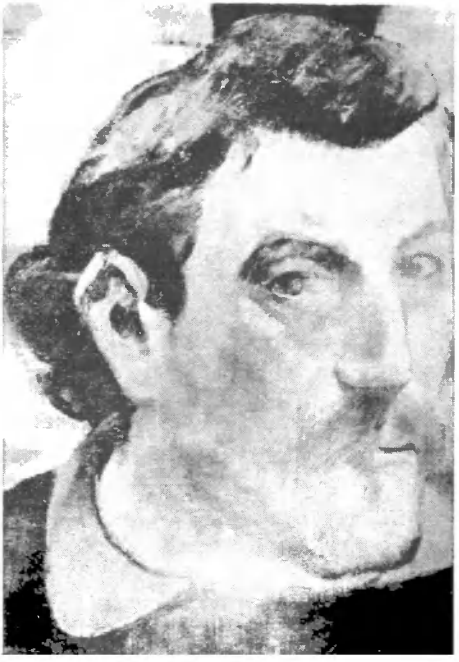
66. *În grădina spitalului din Arles,* 1888. Art Institute, Chicago.

67. VINCENT VAN GOGH, *Întîlnire într-o grădină*. 1888. Muzeul Ermitaj, Leningrad.

68. *Spălătorese*. Zincografie. Musée des Beaux-Arts, Reims.

69. VINCENT VAN GOGH, *La cafenea (Doamna Ginoux)*, 1888. Muzeul Puşkin, Moscova.

70. *Arleziană (Doamna Ginoux)*, 1888. Metropolitan Museum of Art, New York (donaţia Samuel A. Lewisohn).



71. *Van Gogh pictînd floarea-soarelui*, 1888. Stedelijkmuseum, Amsterdam (dat cu împrumut de V. W. Van Gogh, Laren).

72. *Gauguin cu Hristos galben*. 1889, detaliu. Colecţie particulară.

73. *Familia Schuffenecker*, 1889. Muzeul Jeu de Paume, Paris.

74. SEURAT, *Turnul Eiffel*, 1888—1889. Colecția Seligman, New York.

75. Fotografia turnului Eiffel cu ocazia Expoziției universale din 1889.

76. Expoziția universală din 1889. Galeria Mașinilor: detaliul de boltă.

77. Expoziția universală din 1889. Intrarea la Kampongul javanez. Apărută în Illustration 1889.

78. PAUL SÉRUSIER, *Peisaj cu Bois d'Amour.* (Talismanul), 1888. Colecția Doamnei. Denis-Boulet, Clermont.

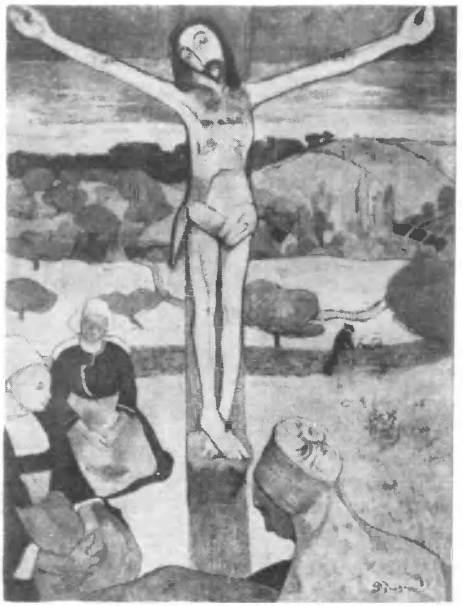
79. Afişul Expoziţiei Volpini

80. Caricatură de Émile Bernard. Cabinetul de desene. Luvru.

81. MAURICE DENIS, *Autoportret*, 1889. Colecția Dominique Denis, Saint-Germain-en-Laye.

82. *Autoportret* cu dedicația „amicului Carrière" (fragment), 1890. Colecția Paul Mellon, Virginia.

83. Meyer de Haan, 1889. Colecţia David Rockfeller. New York.



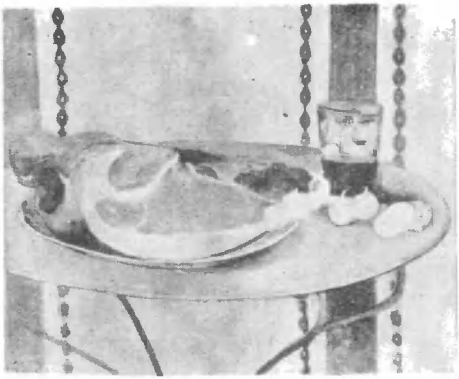
84. *Hristos galben*, 1889. Albright Art Gallery, Buffalo.

85. *Frumoasa Angela (Doamna Sutre)*, 1889. Muzeul Jeu de Paume. Paris.

86. *Tînără bretonă*, 1889. Colecţia Ascoli, New York.

87. *Evă bretonă*, 1889. Marion Koegler Mc-Nay Art Istitute, San Antonio.

88. *Ondină (I)*, 1889. Museum of Art, Cleveland (Colecția W. Powell Jones).



89. *Jambonul*, 1889. The Phillips Gallery, Washington.

90. *Natură moartă cu o stampă japoneză*, 1889. Colecția Henry Ittleton, New York.

91, 92. Vas de ceramică, autoportret al lui Gauguin. Muzeul de Arte Decorative, Copenhaga.

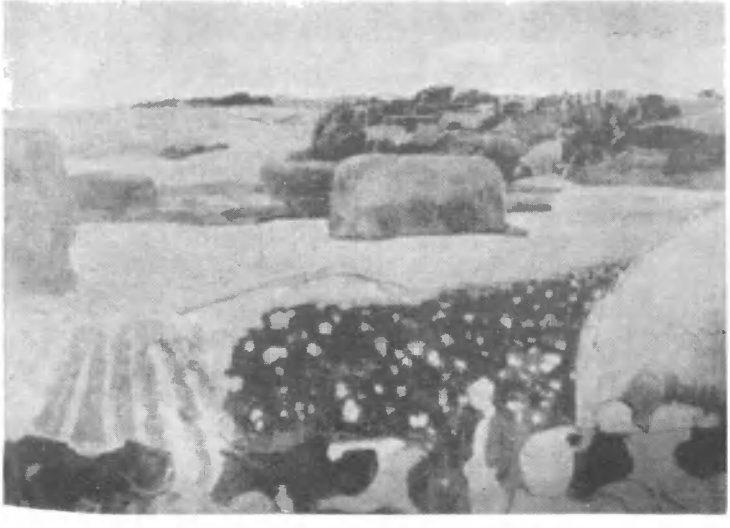
93. Detaliu din 91.

94. *Hristos pe Muntele Măslinilor*. 1889. Norton Gallery of Fine Art, West Palm Beach.

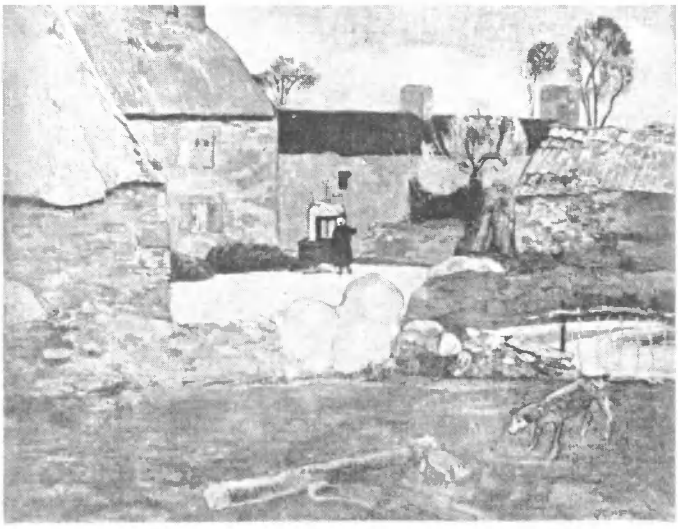
95. *Autoportret*, 1889. National Gallery of Art, Washington (Colecția Chester Dale).

96. *Ioana d'Arc,* 1889. Colecţia Abraham Rattner şi Isidore Lévy, New York.

97. *Femeie caraibă,* 1889. Colecţia Harry Bakwin, New York.



98. *Cîmp de cartofi,* 1890. Colecţia Averell Harriman, New York.



99. *Fermă la Pouldu,* 1890. Colecția Emery Reves.

100. *Portret de femeie cu natură moartă de Cézanne,* 1890. Art Institute, Chicago (Colecția Joseph Winterbotham).

←

101. *„Îndrăgostiți-vă și veți fi fericite"*, 1890, lemn. Muzeul Jeu de Paume, Paris.

102. Detaliu din 103.

103. Vas de tutun cu chipul lui Gauguin, 1890. Muzeul Jeu de Paume, Paris.

104. Portretul lui Albert Aurier pe frontispiciul *Operelor sale Postume*, 1893. Paris, Biblioteca națională.

105. FÉLIX VALLOTTON, *Fénéon la Revue Blanche*, 1896. Colecția Samuel Josefowitz, Lausanne.

106. Fotografia lui Jean Moréas.

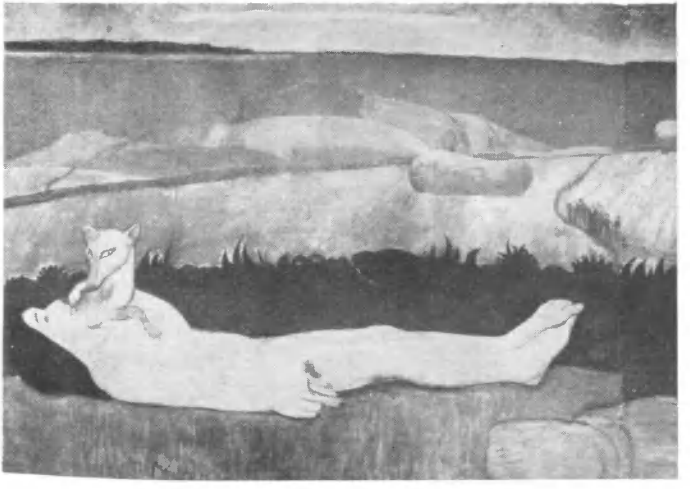
107. *Caricatura lui Jean Moréas, „Fii simbolist"*, 1891. Colecția Georges Renan. Paris.

108. *Portretul lui Stéphane Mallarmé*, 1891. Paris, Biblioteca națională.

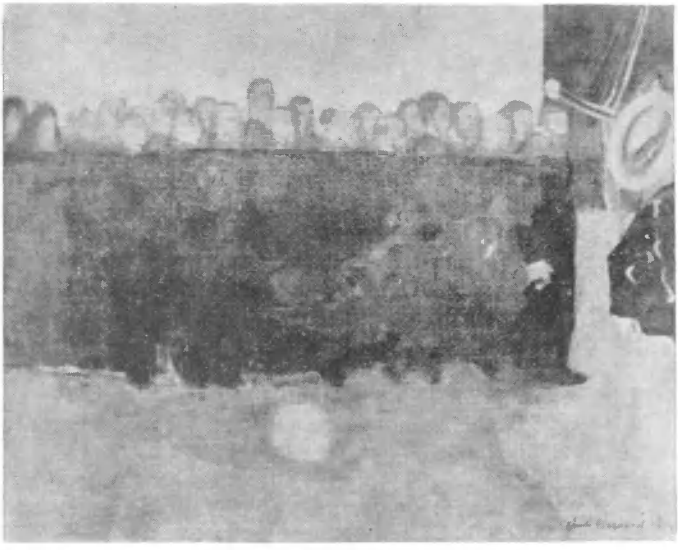
109. *Doamna moarte*, Muzeul Luvru, Paris.

110. ÉMILE BERNARD, *Madeleine în Bois d'Amour*, 1888. Colecția Clément Altarriba, Paiis.

111. *Pierderea virginității*, 1891. Chrysler Art Museum, Princetown.



112. ÉMILE BERNARD, *Inmormîntarea lui Van Gogh*, 1893. Colecţia M. A. Bernard-Ford, Paris.



113. FÉLIX VALLOTTON, *Octave Mirbeau*, 1902. Paris, Biblioteca naţională.

114. *Mama artistului*, 1890. Staatsgalerie, Stuttgart.

115. Detaliu după fruza templului javanez din Borobudur.

116. *Evă exotică*, 1890. Colecție particulară, Paris.

117. *Autoportret cu paleta*, 1893. Colecția Arthur Sachs.

118. Plajă aproape de casa lui Gauguin la Punaauïa (Tahiti).

119. *Vahiné no te tiare (Femeie cu floare)*. Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhaga.

120. *Reverie sau Femeie cu rochie roşie*, 1891. Gallery of Art, Kansas City (Colecţia William Rockill Nelson).

121. *Te tiare Farani (Florile Franţei)*, 1891. Muzeul Ermitaj, Leningrad.

122. *Două femei pe plajă*, 1891. Muzeul Jeu de Paume, Paris.

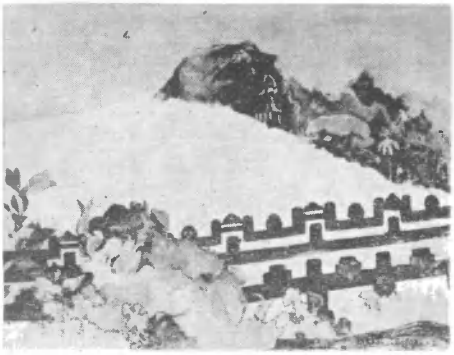
123. *Prînzul*, 1891. Muzeul Luvru.

124. Detaliu din friza templului din Borobudur.

125. *Ia Orana Maria (Mă închin ţie Marie)*, 1891. Metropolitan Museum of Art, New York (Donaţia Samuel A. Lewisohn).

126. *Bărbat cu topor*, 1891.
Colectia Alex. Lewyt.

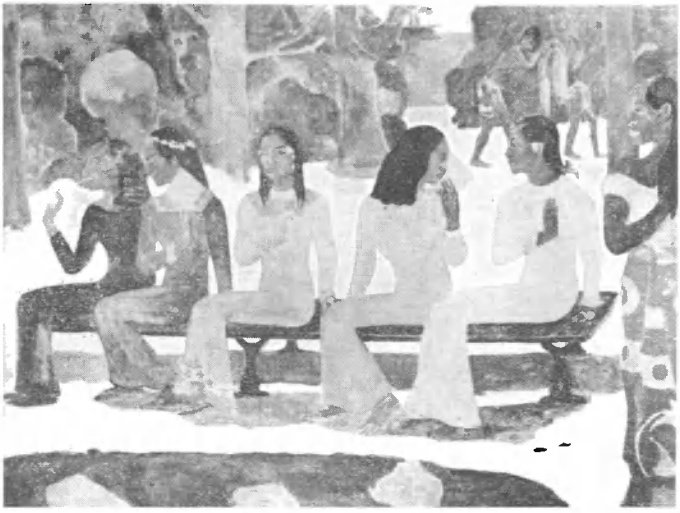
127. *I raro te oviri (Sub palmieri)*. 1891. Colecția David Lévy.



128. *Parahi te marae (Aici se află templul)*, 1892. Colecția R. Meyer de Schauensee, Philadelphia.

129. Pictură murală decorînd un mormînt la Teba către 1500—1400 î.e.n.

130. *Te matete (Piața)*, 1892. Kunstmuseum, Basel.



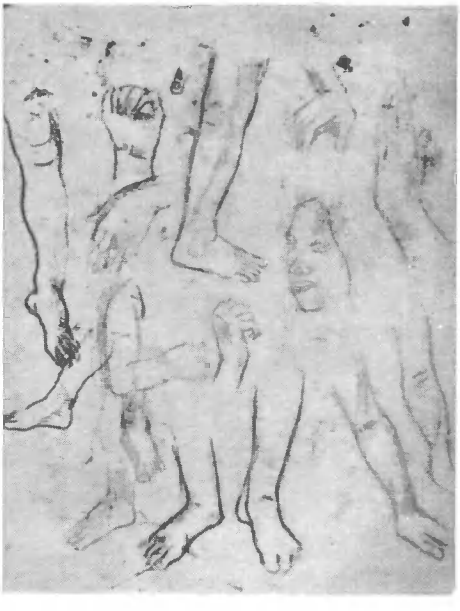
131. PUVIS DE CHAVANNES, *Speranța*, 1877. Muzeul Luvru, Paris.

132. *Te Aa no Areois (Germen de Areois)*, 1892. Colecția William S. Paley, New York.

133. *Manao Tupapau (Spiritul morţilor veghează)*, 1892 Museum of Modern Art, New York.

134. Studiu de vaci.

135. Studiu pentru *Ia Orana Maria.*



136. *Manao Tupapau*, colecția Belaïf.

137. *Idol cu perlă*, 1891—1893. Colecţia Doamnei Huc de Monfreid.

138. Detaliu din friza templului javanez din Borobudur.

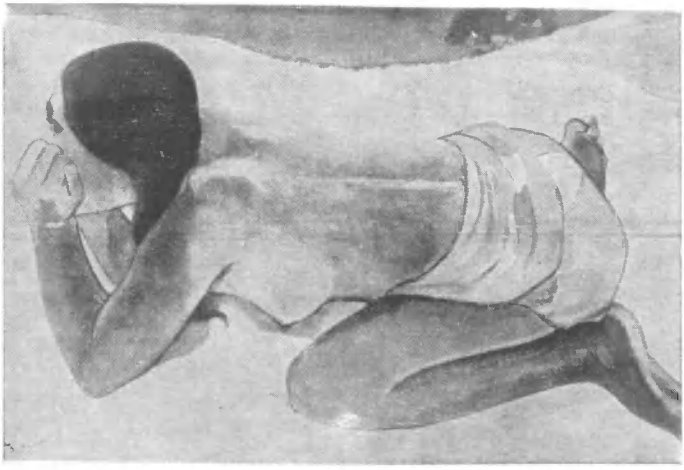
139. *Buda*. Colecţia din Oelsnitz.

140. *Idol cu scoică*, 1893. Colecţia Doamnei Huc de Monfreid.

141. *Fatata te miti (Lîngă mare)*, 1892. National Gallery of Art, Washington (Colecţia Chester Dale).

142. *Tahitiene pe plajă*, 1892. Colecţia Robert Lehman, New York.

143. *Hina Tefatou (Luna şi pămîntul)*, 1893. Museum of Modern Art, New York.



144. *Otahi (Singură),* 1893. Colecţie particulară, Paris.

145. *Aha oe feh (Ce, eşti geloasă?),* 1892. Muzeul Ermitaj, Leningrad.

146. Fotografia unui tahitian bînd dintr-un izvor. Extras din *Gauguin in the South Seas* de Bengt Danielsson.

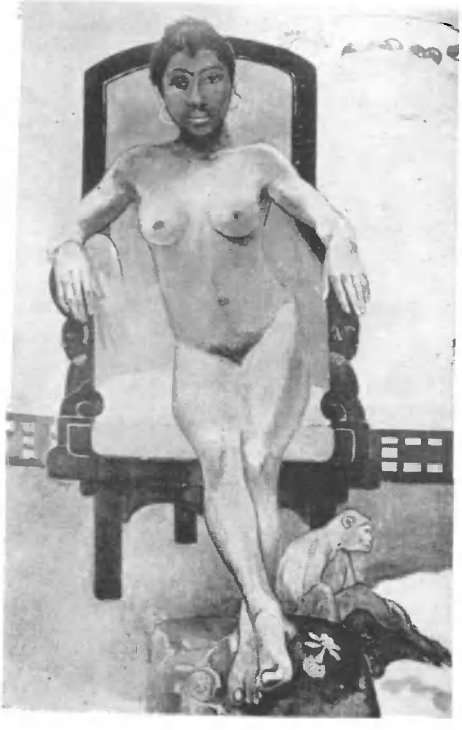
147. *Pape moe (Izvorul misterios)*, 1893. Colecția Bührle, Zürich.

148. *Munții tahitieni*, 1893. The Minneapolis Institute of Art.

149 Fotografia lui Gauguin în atelierul său din strada Vercingétorix, începutul lui 1894. Extras din *Gauguin in the South Seas* de Bengt Danielsson.

150. MAURICE DENIS, *Omagiu lui Cézanne.* De la stînga la dreapta: Odilon Redon, Édouard Vuillard, A. Melerio, Ambroise Vollard, Maurice Denis, Paul Sérusier, K. X. Roussel, Pierre Bonnard, Doamna Maurice Denis. Musée national d'Art Moderne, Paris.

151. CÉZANNE, *Portretul lui Ambroise Vollard*, 1899. Musée du Petit Palais, Paris.



152. Fotografia Annei, către 1898. Extrasă din *Gauguin in the South Seas* de Bengt Danielsson.

153. *Aita Tamari vahina (Annah javaneza)*, 1893. Colecţia Hans Hahnloser, Berna.

154—155. Extrase din *Noa-Noa*, Cabinetul de desene, muzeul Luvru.

156. Extras din *Noa-Noa*. Cabinetul de desene, muzeul Luvru.

157. *Sat sub zăpadă (II)*, 1894. Muzeul Jeu de Paume, Paris.

158. AUGUST STRINDBERG — — *Peisaj la malul mării*, 1903.

159. AUGUST STRINDBERG — *Oraşul*, către 1900 —1907. Muzeul naţional, Stockholm.

160. O pagină din *Noa-Noa*, Cabinetul de desene, muzeul Luvru.

161. *Autoportret lîngă Golgota*, 1896
Museo de Arte, São Paulo

162. *Te Tamari no Atua (Naşterea lui Hristos)*, 1896. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München.

163. *Nave nave mahana (Zile încîntătoare)*, 1896. Musée des Beaux-Arts, Lyon.

164. *Nevermore*, 1897. Courtauld Institute of Art, Londra.

165. *Te Reriora (Visul)*, 1897. Courtauld Institute of Art, Londra.

166. *Siestă*, 1893. Colecția Ira Haupt, New York.

167. *De unde venim? Ce sîntem? Încotro mergem?* 1897. Museum of Fine Arts, Boston.

168. PUVIS DE CHAVANNES, *Pădurea sacră*, 1885. Musée des Beaux-Arts, Lyon.

169 (a și b). Detalii din 167.

170. Detaliu din 167.

171. Coperta manuscrisului *L'Esprit moderne et le Catholicisme*, 1897—1898. The City Art Museum of Saint-Louis (donația Vincent Price.).

172. *Faa Ihele (Pastorală tahitiană)*. 1898. Tate Gallery. Londra.

173. *Calul alb*. 1898. Muzeul Jeu de Paume, Paris.

174. Relief din friza apuseană a Pantheonului
După un mulaj de Choiseul-Gouffier.

175. *Vînzătoarea de mere* de M. Gray.

176. *Tahitiene cu mango*, 1899. Metropolitan Museum of Art, New York (donația William Church Osborn).

177. *Natură moartă cu „Speranța"*, 1901. Colecția Nathan Cummings, Chicago.

178. *Schimbare de domiciliu.* Lemn gravat datînd din a doua călătorie în Tahiti, 1895—1903. Biblioteca națională, Paris.

179. Detaliu din 178.

30. Detaliu dintr-un panou provenind de la coliba lui Gauguin din Hiva Hoa. Muzeul Jeu de Paume, Paris.

181. „*Casa bucuriei*", panou provenind de la coliba lui Gauguin din Hiva Hoa, Muzeul Jeu de Paume, Paris.

182. *Povești barbare*, 1902. Folkwang Museum, Essen.

183. *Tînără cu evantai*, 1902. Folkwang Museum, Essen.

184. Fotografia modelului lui Gauguin pozînd pentru tabloul de deasupra. Extras din *Gauguin in the South Seas* de Bengt Danielsson.

185. Fotografia a două tahitiene. Extras din *Gauguin in the South Seas* de Bengt Danielsson.

186. *Mamă și fiică*, 1902. Colecția Oscar Homolka, New York.

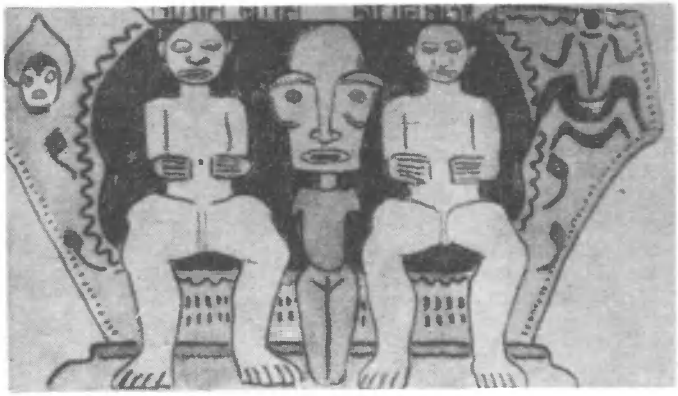
187. *Chemare*, 1902. The Cleveland Museum of Art.

188. EDGAR DEGAS,
Înainte de cursă, 1884—1886.
Proprietarul actual necunoscut.

189. *Călăreți pe plajă*, 1902.
Folkwang Museum, Essen.

190. Panou provenind de la coliba lui Gauguin din Hiva Hoa.
Muzeul Jeu de Paume, Paris.

191—192. Statuete de piatră ale idolului „Tiki" din față și profil. Insulele Marchize (Polinezia).



193—194. Pagini extrase din *Ancien Culte maorie*. Cabinetul de desene, Muzeul Luvru.

195. Panou provenind de la coliba lui Gauguin din Hiva Hoa. Muzeul Jeu de Paume, Paris.

196. PABLO PICASSO, *Viața*, 1903. The Cleveland Museum of Art.

197. *Cap de bretonă*, 1894. Colecţie particulară, Paris.

198. PABLO PICASSO, *Gertrude Stein*, 1906. Metropolitan Museum of Art, New York.

199. *Domnul Loulou*, 1890.

200. HENRI MATISSE, *Marguerite*, 1906—1907. Colecţia Pablo Picasso.

201. *Tînăr cu floare*, 1891. Colecţia Hank Greenberg, Ohio.

202. *Te Arii vahiné (Femeie cu mango)*, 1896. Muzeul Puşkin, Moscova.

203. LUCAS CRANACH cel Tînăr, *Nimfă adormită*, 1537. Musée des Beaux-Arts, Besançon.

204. Ilustraţie a manuscrisului lui Gauguin *Avant et Après*, 1903.

el simte confuz că precede sau iese în întîmpina rea preocupărilor acelor tineri pictori, despre care va spune: „Nu e o întîmplare că s-a născut un întreg tineret, uimitor de inteligent, foarte variat, părînd a rezolva, cu fiecare zi, toate problemele la care nimeni nu se gîndea înainte“[12]. Nu încetează o clipă să reamintească rolul său de mesia și de învățător: o știe și o proclamă: „Știu că în artă *am dreptate*, dar voi avea oare forța de a o exprima într-un mod categoric? În orice caz, îmi voi fi făcut datoria și, dacă operele mele nu vor rămîne, va rămîne oricum amintirea unui artist care a eliberat pictura de multiplele sale capricii academice de altădată și de capriciile simboliste“[13]. Și, lucru curios la un om atît de nutrit de spiritualism și tradiție, el se situează într-o perspectivă istorică, aidoma pozitiviștilor de la sfîrșitul secolului, și lasă impresia de a crede confuz într-un progres continuu al sensibilității și într-o „avangardă“ ce și-ar însuși experiența generației precedente pentru a o duce mai departe. Căci libertatea invocată fără încetare de către Gauguin, de-a lungul corespondenței sale, ca un talisman de el însuși transmis, el își dă seama că, oricum, n-a izbutit s-o atingă nici în viață, nici, pe de-a-ntregul, în pictura sa. În plin Pacific el rămîne profund marcat de arta europeană a sfîrșitului de secol, la a cărei formare contribuise el însuși atît de mult și, orice ar spune, rămîne, în chip patetic, întors mereu spre un Paris simbolist ce nu mai exista și spre acea Europă de care a vrut să fugă cu încăpățînare; ultimul manuscris al celui ce le scria prietenilor francezi „noi ăștia, indigenii din Marchize“ se termină printr-o declarație a bunelor și loialelor servicii patriotice realizate de confrații lui și de către el însuși: „Iată, cu ce mi se pare că ne putem consola de pierderea celor două provincii ale noastre, căci în acest fel am cucerit întreaga Europă, și mai ales în acești ultimi ani, am creat libertatea artelor plastice“[14].

Ceea ce, printr-o reacție, în mare parte ruskiniană, împotriva lumii moderne și a civilizației industriale, căutase întotdeauna Gauguin, îndărătul artei japoneze, indoneziene, peruviene, și pînă și la maorii din Pacific, era o libertate absolută, fundamentală. Această libertate, crezuse că o va găsi la „origini": la ale lui proprii, pe care le visează „sălbatice", indiene și la acelea ale umanității, imaginate idilic. Hiva Hoa va fi ultima etapă a unui fel de contrasens, căci el se apropie aici mai mult ca oricînd de adevărata artă primitivă: el va desena unul din rarele vestigii polineziene locale, un mare *takai* de piatră dintr-o vale a insulei[15] așa cum reluase în ilustrația la *Noa-Noa* și la *L'Ancien Culte maorie* anumite motive marchiziene. Dar toată această utilizare rămîne în întregime decorativă ca și pastișele sculptate pe „casa bucuriei", de o barbarie pe de-a întregul colonială. Și totuși, Gauguin va fi fost primul căutător în această direcție și e limpede că expresionismul german, iar înaintea lui, Matisse, Picasso și Derain, îi datorează mult în domeniul descoperirii artei negre. Dealtfel ea are loc în 1906, care la Paris e anul Gauguin, anul marii sale retrospective (227 de tablouri) de la Salonul de Toamnă; probabil că nu e vorba despre o simplă coincidență: „Veți găsi întotdeauna laptele hrănitor în artele primitive", profetizase cu cîțiva ani înainte Gauguin[16].

Și totuși, Gauguin n-a jucat un rol esențial în descoperirea primitivismului, decît prin intervenția unei neînțelegeri. Pentru el arta primitivă e un stimulent afectiv înainte de a fi o reînnoire a formelor: „Odinioară, mireasmă de bucurie pe care-o respir în prezent", spune Gauguin despre Tahiti după ce se apropiase de Bretania cu sensibilitatea unui Pierre Loti ce vedea în ea un „pămînt profund impregnat de sentimentul lui odinioară"[17]. Concepția, de asemenea eminamente romantică, a sălbăticiei îl apropie pe Gauguin mai mult de autorul lui *Fratele meu Yves*, decît de acela al *Domnișoarelor din Avignon*.

Apoi, termenul de *primitiv*, pentru Gauguin, ca şi pentru criticul său Albert Aurier, se extinde la „toate şcolile, la toate epocile cînd arta, încă pur tradiţională, nu era deloc maculată de profanatoarele dorinţi ale realismului şi iluzionismului“[18], adică la „imageriile mitologice ale Asiriei, Egiptului, Greciei din epoca regală“ la „florentinii din secolul al XIV-lea, la nemţii din secolul al XI-lea“ şi „la japonezi“.

În fine, sălbăticia pentru Gauguin e deopotrivă bunătatea originară, darul zeilor, harul, tot ceea ce nu se învaţă: „În opera unui om «există» două feluri de frumuseţi, una ce rezultă din instinct şi o alta care va veni din studiu“[19]. Partea de barbarie, tot ceea ce un artist posedă fără voia lui, tot ceea ce ucenicia, cultura sau evoluţia lui nu izbutesc să altereze, reprezintă frumosul înnăscut, harul pierdut, căruia numai creatorul şi omul primitiv îi ştiu secretul. În ultima lui scrisoare către Charles Morice cu mai puţin de o lună înaintea morţii, el îl citează paradoxal pe Rafael, exemplul, „canonul“ artei academice: „Marea ştiinţă a lui Rafael nu mă derutează şi nu mă împiedică nici o clipă să simt, să-i înţeleg chiar, elementul său primordial care e instinctul Frumosului. Rafael s-a născut frumos. Restul nu reprezintă la el decît simple modificări“[20].

Domnul GEORGE DANIEL DE MONFREID are onoarea de a vă anunţa trista veste, primită la 23 August curent, a morţii prietenului său

PAUL GAUGUIN

decedat în insulele Marchize (Oceania) la 9 Mai 1903.

Domaine de St. Clément
près Corneilla-de-Conflent
(Pyrénées-Orientales)

Rafael s-a născut frumos: cîtă melancolie în această convingere cvazi-religioasă unde se exprimă întreg individualismul artistocratic al lui Gauguin, că anumiți pictori au har!

Or el o știe, și poate aici e cheia acelei triste profunde, inerente artei lui Gauguin, tristețe ce se accentuează pe parcursul evoluției sale, încît ne apare ca dominantă a operei lui: Gauguin pictorul nu se „născuse frumos" și dacă a devenit, e tocmai datorită „modificărilor" despre care vorbește, adică efortului, studiului, penibilei și anxioasei ucenicii a libertății, căutării aplicate a unei sălbăticii naturale, a unui paradis pierdut al formelor pe care n-a avut niciodată din plin impresia de a-l fi găsit; de-a lungul întregii sale vieți, în parte prin poză literară și hipertrofie candidă a unui eu romantic, în parte printr-o intuiție, cu adevărat trăită, a problemelor artistice din vremea sa, Gauguin prepară ceea ce el însuși numise „dreptul de a îndrăzni totul"[21]. Neliniștea îi conferă picturii lui, din Bretania și pînă în Oceania, o melancolie, o strălucire deopotrivă ingenuă și maladivă, pe care fermitatea decorativă și intențiile simboliste nu au reușit din fericire, niciodată, să o înăbușe întru totul. Dar acestei libertăți picturale întrevăzute, Gauguin îi cunoștea valoarea revoluționară: „Pictorii care profită azi de această libertate îmi datorează ceva"[22]. Cu cîteva luni înaintea morții sale din 8 mai 1903, el putea spune pe drept cuvînt, ca și cum i-ar fi transmis artei moderne o „fugă înainte" pe care o practicase în arta lui de-a lungul întregii vieți: „Mașina e pornită"[23].

DE LA WAGNER LA MATISSE

Maşina e pornită
GAUGUIN

Începînd de la Cézanne s-a creat obiceiul, odată cu Matisse, sau Bonnard, sau Kandinsky sau chiar, la urma urmei, cu Picasso, de a se asocia valoarea şi revoluţia picturală cu personalităţi, care se estompează totdeauna în faţa producţiei lor. O viaţă romanescă, un ton declamatoriu, un gust exagerat pentru „literatură" şi adesea pentru cea mai mediocră, tablouri de calitate inegală, ce datorează totdeauna ceva altui pictor sau unei alte civilizaţii, totul a contribuit pentru a face suspectă pictura lui Gauguin în ochii „cunoscătorilor". Cea mai mare parte a criticilor de la începutul secolului reacţionează ca Élie Faure: „Omul puternic (...) n-are nevoie să fugă de oraşe, să se ducă şi să trăiască, cu Gauguin, printre primitivii de azi (...) şi să construiască în insule îndepărtate peisaje arzătoare, a căror senzualitate încordată şi confuză, nu le disimulează nici inconsistenţa nici slăbiciunea, şi care se opresc la faţada construcţiilor cézanniene"[1]. Pictorii ce l-au format pe Gauguin îl judecă şi ei cu egală severitate, mergînd pînă la a-i contesta calitatea de pictor: Cézanne, pentru că Gauguin refuză relieful şi structura spaţială: „Gauguin nu era pictor, el n-a făcut decît stampe chinezeşti"[2], Pissarro, pentru că electismul lui Gauguin i se părea suspect: „Fondul caracterului e antiartistic, e mai degrabă un făcător de bibelouri"[3].

În schimb, pentru majoritatea tinerilor artiști, în diferite răstimpuri de la răscrucea secolului, Gauguin este încarnarea marelui artist. Pentru nabiști — Maurice Denis, Maillol, Sérusier, Vuillard — el era „maestrul necontestat, acela căruia i se culegeau, căruia i se colportau paradoxurile, căruia i se admira talentul, elocvența, gestul, forța fizică, ironia, imaginația inepuizabilă, rezistența la alcool, romantismul atitudinii. Misterul ascendentului său era de a ne fi furnizat una sau două idei foarte simple, de un adevăr necesar, în vremea cînd ne lipsea orice învățătură"[4]. Mai mult decît ideile lui Gauguin, ceea ce contează pentru Bonnard este impresionismul tropical al anilor 1887—1888 în înfățișarea sa cea mai sensibilă și cea mai „pictoricească".

Cîțiva ani mai tîrziu, un alt Gauguin îl atrage pe tînărul Picasso cînd vine la Paris în toamna lui 1900 și apoi se instalează definitiv aici în aprilie 1904. El vede, proaspăt sosită la Ambroise Vollard, recenta producție a pictorului din Marchize. E în mod vizibil impresionat — un număr de pînze ale sale o dovedesc și îndeosebi *Cuplul*, unde se regăsește același personaj stînd pe vine, al compoziției lui Gauguin *De unde venim? Ce sîntem? Încotro mergem?* Un simbolism sentimental al destinului uman îi înfrățește atunci pe cei doi pictori într-un același expresionism decorativ. Cine oare, dacă nu Gauguin, oferea cu atîta claritate, la sfîrșitul ultimului secol și la începutul acestuia, un model de expresivitate în domeniul temelor ca și în linie și culoare? După Steinlen și Toulouse-Lautrec, Gauguin e cu siguranță acela care a contribuit a-l face pe Picasso în 1905 să treacă de la un expresionism montmartez la o sensibilitate mai universală.

La compatriotul său Paco Durio, care fusese foarte legat de Gauguin în 1894, în timpul ultimului sejur al acestuia din urmă la Paris, Picasso putea să întîrzie, printre alte amintiri, în fața a două portrete unde Gauguin știuse într-adevăr să asocieze un ritm pictural puternic și o mare intensitate afectivă. Unul era *Portretul*

mamei sale, Aline Chazal, făcut după o fotografie şi a cărei înfăţişare am regăsit-o încă la prima Evă tropicală a lui Gauguin, iar celălalt, un excelent *Cap de bretonă* cu ochi vicleni într-o faţă adormită, a cărei expresie, forţă ca şi marile aplaturi le vom regăsi, cu obiective deosebite, în *Portretul Gertrudei Stein* pictat de Picasso în 1906.

În aceeaşi perioadă, Matisse, după o fază neoimpresionistă, inaugurează în 1905, odată cu *Bucuria de a trăi,* o pictură deopotrivă decorativă şi mitică, unde se simte, despuiat de simbolismul tip 1900, ecoul unui Gauguin din Oceania.

Admiraţia lui Matisse nu datează, dealtfel, numai din acea vreme, deoarece el cumpărase la Vollard, încă din 1898, unul din cele mai intense şi mai simplificate portrete ale lui Gauguin; unul din primele tablouri tahitiene, *Tînăr cu floare* din 1891. Arhaismul maliţios al anumitor portrete de Matisse, cu culori decupate în mari aplaturi, ca bunăoară *Marguerite* din 1906 ce-i aparţine şi azi lui Picasso, evocă tablouri analoage, pictate de Gauguin la Pont-Aven, de tipul *Domnul Loulou* (1890).

E limpede că dincolo de aspiraţia spre decorativ a lui Gauguin, de sistemul său de îmbinare a formelor colorate, fără relief, de suprimare totală a spaţiului în folosul unui anumit spaţiu — plan nou care e acela al tabloului — de la cei *Trei căţei* din Pont-Aven pînă la nudurile din Marchize — se remarcă la el, pentru prima dată, anumite forme care îşi vor găsi continuarea la numeroşi tineri artişti. Gustul pentru arhaism şi arabesc, de exemplu, îi vine în parte lui Modigliani, la sosirea lui în Paris, de la expoziţia Gauguin din 1906. Dar, mai ales, ritmurile lui Gauguin vor înflori în toată inteligenţa şi strălucirea lor la Henri Matisse. Temele edenice ale acestuia din urmă — acele *Bucuriii de a trăi, Luxul, Dansul* etc. — erau o versiune modernă ale paradisurilor exotice şi simboliste ale lui Gauguin. „Lacuri dintre corali, nu sînteţi voi, oare, una din cele şapte minuni ale paradisului pictorilor?"[5] scria Matisse către sfîrşitul vieţii sale,

după ce se va fi detaşat demult de pictorul din Tahiti. Dar e, şi aici, un fel de contrasens.

Căci Edenul lui Gauguin e un Eden trist. Strălucirea detaliului nu face decît să-i pună şi mai mult în valoare anxietatea surdă care, din Bretania pînă la Hiva Hoa, a înecat în melancolie toate ritmurile decorative ale tablourilor lui. Senzaţia de sufocare într-o lume graţioasă, mai mult decît misterul pe care căuta el să-l transmită, iată, fără îndoială, frumuseţea caracteristică a artei lui Gauguin. Sub raport plastic, farmecul e acelaşi; o pictură pură visată şi adesea obţinută prin intermediul unei tehnici greoaie, o meserie pe cît de laborioasă pe atît de sofisticată. Poate că nimeni n-a căutat mai mult decît Gauguin şi atît de sistematic o „libertate" artistică şi n-a lăsat, asemenea lui, impresia de a o fi atins cu preţul atîtor eforturi. Este patetică, pînă la capăt, această luptă neîncetată dusă de către pictor, pentru autonomia stilului său şi care îl face să rostească la sfîrşitul vieţii această frază — uimitoare la un om ce datorează atîta artei altora — dar pronunţată cu o evidentă bună-credinţă; „Tot ceea ce am învăţat de la alţii m-a stînjenit. Pot deci să spun: nimeni nu m-a învăţat nimic; e adevărat că ştiu atît de puţine lucruri! Dar prefer aceste puţine lucruri, care sînt ale mele proprii"[6]. În această hipertrofie a eului şi în geloasa valorificare a acelei părţi din propria lui fiinţă pe care avea sentimentul de a o fi dizolvat în pictura lui, cum să nu vezi semnul unei mari nelinişti, nu numai psihologică, ci şi stilistică?

Toate acestea deopotrivă fac din Gauguin un pictor în care sensibilitatea modernă îşi recunoaşte una din sursele sale. Ivit în istoria picturii într-un moment critic în toate sensurile cuvîntului, Gauguin a avut, pentru prima dată, înaintea lui Picasso, o atitudine de „recapitulare". El a vrut să reia pictura de la temelie şi, nu fără o anume naivitate, să recupereze *toate* stilurile trecutului, dincolo de arta clasică. Cînd va scruta el *quattrocento-ul* italian şi Renaşterea germană la Louvru, Memling la Bruges, Java la muzeul

Guimet sau la Expoziția universală, marea epocă greacă după reproduceri, ceramica peruviană în amintirile din copilărie, stampele japoneze care zac prin toate atelierele, nu o va face cu distanța cvasiironică a unui Picasso copiind în maniera lui *Meninele* sau sculptura mediteraneeană arhaică. Arta lui Gauguin nu e încă o artă de referință care se joacă în mod spiritual cu citatele și pastișa, într-o perioadă de digestie culturală și de consum critic. Totuși această atitudine a lui Gauguin trebuie să le fi părut, încă de pe atunci, un sacrilegiu, creatorilor puri care erau Cézanne și Pissarro; numai Degas și Manet puteau să-l înțeleagă.

La Gauguin, sentimentul trecutului rămîne oricum acela al unui simbolist. Amalgamul culturilor îndepărtate în timp și spațiu realizează o sinteză de forme și nu se deosebește poate de eclectismul academic al secolului al XIX-lea, decît prin accentul pus asupra artei primitive și culturilor sălbatice. Dar nu numai moștenirea culturală a umanității e aceea căreia se cuvine să-i faci sinteza. Nu ajunge să recuperezi tradiția, trebuie în egală măsură, și acest lucru e propriu simbolismului, să imaginezi o formă de artă capabilă de a reprezenta sinteza tuturor mijloacelor prin care omul și-a exprimat emoția în fața lumii și a zeilor. Trebuie în special, și acest lucru constituise visul întregii poezii a secolului al XIX-lea, ca pictura să absoarbă literatura și mai ales muzica. Altfel spus, arta trebuie să regăsească ceea ce fusese odinioară apanajul religiei.

De la începuturile sale, Gauguin, încă pictor impresionist, căuta o cheie: e mai lesne de înțeles neîncrederea lui Cézanne cînd pretindea în 1881 „formula exactă a unei opere admisă de toată lumea" și „rețeta pentru a comprima expresia excesivă a tuturor senzațiilor, într-un singur și unic procedeu"[7]. Gauguin a căutat fără încetare „formula", și fascinat de sensibilitatea unui Baudelaire doritor de o „traducere legendară a vieții exterioare"[8] și de programul estetic al lui Wagner, a vrut să găsească o mare artă mi-

tică și primitivă, o mare operă imemorială a umanității. Cel mai ciudat lucru în opera lui Gauguin e că, trăind o aventură romantică, el a sacralizat pictura într-un asemenea grad, încît să-și poată îngădui, la nivelul pînzei, toate libertățile care duc la arta modernă. Tabloul și nu realitatea reprezintă într-adevăr absolutul. Căutînd să recapete un har pierdut și ceea ce Rimbaud numise „cheia vechiului festin", căutare deopotrivă a colectivului primitiv și a inconștientului individual, el a contribuit, pe parcurs, la eliberarea picturii. Din felurite rațiuni psihologice și literare, tabloul devenea un obiect metafizic, și fiece culoare, fiecare arabesc căpăta o valoare proprie, compatibilă cu toate îndrăznelile și libertățile. „Orice artă e deopotrivă și suprafață și simbol"[9], scria Oscar Wilde în epoca lui Gauguin. Nimic nu definește mai bine pictura acestuia din urmă, dacă ne gîndim că simbolul, din pricina căruia, pe de altă parte, pictura lui suferise atît de mult, îi va fi permis poate lui Gauguin să desfășoare, la nivelul numai al pînzei, ritmuri și culori ce pregătesc fovismul și primele manifestări ale picturii abstracte. Culoarea e pentru el un elemnt religios și nu o referință la realitate: despuiată, eliberată de orice intenție descriptivă, ea va deveni în mod foarte firesc un echivalent afectiv, expresie a unui sentiment, apoi strigăt, formă, pată și, în cele din urmă, un simplu element abstract. Paradoxul acestei picturi este că, pornind de la o estetică mai apropiată de prerafaeliți decît de Cézanne, cu totul împovărată încă de un simbolism romantic adesea chiar literal, Gauguin a știut, și chiar a voit, să pregătească apariția picturii pure.

1848 7 iunie, se naşte Paul Gauguin la Paris, ca fiu al lui Clovis, jurnalist antimonarhic şi al Alinei Chazal, fiica Florei Tristan. O soră mai mare, Maria, se născuse în 1847.
Paris, revoluţia din 1848.
La Londra se întemeiază mişcarea „Pre-Raphaelite Brotherhood".

1849 Familia Gauguin se îmbarcă pentru Peru, fugind de noul guvern şi de o viaţă materială plină de dificultăţi.
30 octombrie, tatăl moare subit la Port-Famine.
Aline trăieşte împreună cu copiii săi la Lima în casa unchiului ei Don Pio Tristan Moscoso.

1855 Înapoiere în Franţa. Paul intră într-un pension la Orléans. Studiile sale sînt mediocre; el nu izbuteşte să se adapteze la noua sa viaţă şi trece drept o fire posomorîtă şi închisă.
Expoziţia universală.
Courbet expune în al său „Pavillon du réalisme".
Pissarro în vîrstă de 25 de ani soseşte la Paris.

1859 Aline se instalează la Paris. Paul rămîne la pension.
Se naşte Seurat.

1862 Intră într-un pension din rue de l'Enfer la Paris.
În atelierul Gleyre de la Şcoala de Arte Frumoase se întîlnesc viitorii impresionişti.

1863 *Salonul refuzaţilor.*
Moare Delacroix.

1864 Intră la colegiul din Orléans. Mama lui ar dori ca el să urmeze Şcoala Navală, dar rezultatele lui şcolare sînt atît de mediocre, încît profesorii renunţă să-l mai înscrie.

1865 7 Decembrie, Paul în vîrstă de 17 ani se îmbarcă în chip de simplu marinar la Le Havre, pe *Luzitano.*
Scandalul Olympiei *lui Manet.*

1866 E numit locotenent secund pe bordul lui „*Chili*".
Monet, Camille
Se naşte Kandinsky.

1867 Înconjurul lumii. În Indii află despre moartea mamei sale.
Taine, La philosophie de l'art
Mor Baudelaire şi Ingres.
Se naşte Bonnard.
Manet, L'éxecution de Maximilien. *Manet,* Portretul lui Zola.

1868 Se întoarce la Paris. Gustave Arosa, fotograf şi colecţionar, unul dintre primii iubitori ai impresioniştilor, este tutorele lui Gauguin. Paul e obligat să-şi facă serviciul militar: se îmbarcă la Cherbourg pe *Jérôme Napoléon.*
Se naşte Matisse.
Monet şi Renoir lucrează la Grenouillère.

1870 *Jérôme Napoléon* participă la lupta navală din marea Nordului.
Războiul franco-prusian.
4 septembrie, întemeierea celei de-a III-a Republici.

1871 23 iunie, Gauguin, eliberat, debarcă la Toulon. La Paris Gustave Arosa îi găseşte o slujbă la un agent de schimb, Bertin, în strada Laffitte nr. 1. Încurajat de Arosa şi de fiica lui, el începe, ca artist amator, să deseneze şi, poate, să şi picteze peisaje.
Comuna din Paris.
Pissarro şi Monet la Londra.

1873 Lui Ganguin îi merge foarte bine în meserie.
Noiembrie, se căsătoreşte cu o tînără daneză, Mette Gad.
Rimbaud, Une saison en enfer.

1874 Se împrieteneşte cu un alt slujbaş şi pictor amator: Émile Schuffenecker care îl duce, seara, la academia Colarossi din rue de la Grande-Chaumière.
31 august, se naşte primul său copil, Émile.
Prima expoziţie a grupului impresionist la Nadar.

1875 *Sena la Pont d'Iéna.*

1876 Expune la Salon *Pădure la Viroflay*
Cumpără tablouri impresioniste.
Monet, seria Gara Saint-Lazare.
Renoir, Le Moulin de la Galette.

1877 În acest an se împrieteneşte, după toate probabilităţile, cu Pissarro.
Se naşte cel de-al doilea copil, Aline.
Moare Courbet.

1878 Ganguin împlineşte 30 de ani. Scoaterea în vînzare a colecţiei Arosa.
Seurat intră la Şcoala de Arte Frumoase; Van Gogh predică în Borinage.
Întemeierea Muzeului Etnografic Trocadéro, viitorul Musée de l'Homme.

1879 Participă la cea de-a IV-a expoziție impresionistă; participarea lui e remarcată și elogiată de Huysmans. Se naște cel de-al treilea copil, Clovis. Petrece vara la Pontoise în preajma lui Pissarro și pictează.

1880 *Tahiti devine colonie franceză.*
Se naște Picasso.

1881 Participă (cu 8 tablouri) la cea de-a șasea expoziție impresionistă. Remarcat de Huysmans.

1882 Se naște cel de-al patrulea copil, Jean-René.
Expune (12 lucrări) la cea de-a șaptea expoziție impresionistă.
Pierre Loti. Rarehu sau căsătoria lui Loti
Crah la Union Générale.

1883 Gauguin, ajuns la 35 ani, se consacră de aici înainte, în exclusivitate, picturii.
Se naște cel de-al cincilea copil.
Mor Monet și Wagner.
Redon, serie de litografii de inspirație simbolistă: Originile.

1884 Familia lui Gauguin se instalează la Rouen lîngă Pissarro, apoi la Copenhaga, orașul natal al Mettei. Pentru a-și cîștiga existența, Paul se face comis-voiajor la firma Dillies & Co.
Fondarea Salonului Independenților.
Seurat, O scăldătoare, Asnières.
Huysmans, À Rebours.

1885 Gauguin revine, singur, la Paris. Primul sejur la Pont-Aven, vara. E obligat să vîndă o parte din colecția sa.
Van Gogh, Oameni mîncînd cartofi.
Seurat, La Grande Jatte.

1886 Iarnă de mare sărăcie la Paris. E silit să lipească afișe pentru a-și cîștiga existența.
Întîlnește pe Van Gogh și Charles Laval.
Începe a lucra ceramică împreună cu Chaplet.
A opta și cea din urmă expoziție impresionistă.
J. Moréas publică manifestul Simbolismului.
Apariția Iluminărilor *lui Rimbaud.*

1887 Scurtă vizită la Mette în aprilie.
Pleacă spre Panama împreună cu Laval.
După ce lucrașeră la construcția canalului, cei doi artiști pleacă să picteze în Martinica.
Pissarro adoptă stilul neoimpresionist al lui Seurat.
Premiera lui Lohengrin de Wagner la Opera din Paris.

1888 Petrece aproape întregul an la Pont-Aven înconjurat de Laval, E. Bernard și Meyer de Haan.
Trei căței, Lupta lui Iacob cu Îngerul.
23 octombrie, întîlnește pe Van Gogh la Arles.
24 decembrie, părăsește Arles după dramaticul incident cu „urechea tăiată".
Mallarmé traduce Teno'Clock de Whistler.

Seurat, Femei pozînd.
Barrès, Sous l'œil des Barbares
Internarea lui Van Gogh.

1889 Organizează împreună cu Schuffenecker în marginea Expoziției Universale, o expoziție de grup la Café Volpini.
Octombrie, se întoarce la Pont-Aven, apoi se instalează la Le Pouldu.
Frumoasa Angela. Hristos galben.

Expoziția Universală. Turnul Eiffel.
Bergson, Datele imediate ale conștiinței.
Lautrec, Le Moulin de la galette.

1890 Ianuarie—iunie, ședere la Paris. Se pune la cale marea călătorie către „un atelier al tropicelor", plănuit rînd pe rînd în Martinica, în Tonkin, în Madagascar și, în sfîrșit, în Tahiti.
Întemeierea revistei Mercure de France.
Monet, seria Plopilor.
Cézanne, Jucătorii de cărți.
28 iulie, Van Gogh se sinucide la Auvers-sur-Oise.

1891 În cursul iernii '90—'91 se apropie în mod deosebit de mediul simbolist; prietenii cu Albert Aurier, Charles Morice, Daniel de Monfreid, Redon, Carrière și, oarecum, cu Mallarmé.
2 februarie, vînzare publică a tablourilor sale.
Martie, scurtă vizită de rămas bun soției și copiilor săi la Copenhaga.
23 martie, banchet în cinstea plecării sale, prezidat de Mallarmé.
4 aprilie, părăsește Parisul. E în vîrstă de 43 de ani.
8 iunie, sosește în Tahiti.
Ia Orana Maria. Rêverie.

Moartea lui Seurat la Paris și a lui Rimbaud la Marsilia.
Se întemeiază La revue blanche. *Aurier*, Manifestul picturii simboliste.

1892 Se instalează la 45 km de Papeete, la Mataïea.
Trăiește mai multe luni cu Teha'Amana, Tehura din scrierile lui Gauguin.
Februarie—Martie, spitalizare la Papeete.
Încearcă să se înapoieze în Franța.
Germenul de Areois. Spiritul morților veghează.

Scandal în Panama.
Moartea lui Aurier.
Matisse și Rouault în atelierul Moreau de la Școala de Arte Frumoase.
Expoziția grupului nabist la Le Barc de Bouteville.

1893 Mai, părăsește Tahiti. August, sosește la Marsilia.
Moștenește un unchi din Orléans.

Noiembrie, expoziție la Durand-Ruel, care e un eșec. Lucrează cu Charles Morice (redactînd) *Noa-Noa*. Se instalează într-un atelier din strada Vercingétorix. Legătură cu „Annah javaneza".
Atentate anarhiste.
Întemeierea mișcării Sezession *La München.*
Deschiderea galeriei lui Ambroise Vollard.

1894 Ianuarie, scurtă ședere la Copenhaga cînd își vede pentru ultima oară soția.
Februarie, călătorie în Belgia: Bruxelles, Bruges și Anvers, cu prilejul expoziției *La Libre Esthétique.*
Aprilie, Pont-Aven. Se împrietenește cu Armand Seguin. Imobilizat timp de două luni din pricina unei fracturi, căpătată într-o încăierare.
Asasinarea lui Sadi Carnot.
Legatul Caillebotte la muzeul Luxembourg.

1895 18 februarie, vînzare de tablouri la Hotel Drouot, cu un cuvînt înainte de Strindberg. Mare eșec financiar și un ecou foarte palid.
Sifilisul pare a se fi declarat.
3 iulie, la Marsilia Gauguin se îmbarcă pentru Tahiti. Are patruzeci și șapte de ani și nu va mai revedea niciodată Europa.
Frații Lumière inventează cinematograful.
Valéry, Monsieur Teste.
Prima expoziție personală a lui Cézanne (la Vollard).

1896 În Tahiti trăiește cu Pahura, noua sa vahiné. Lungi internări în spital (urmare a fracturii? tulburări cardiace? Sifilisi?) Perioadă de sărăcie din ce în ce mai mare.
Prima expoziție personală a lui Bonnard (la Durand-Ruel).
Kandinsky soseşte la München.
Deschiderea galeriei Art Nouveau *a lui Bing, la Paris.*

1897 19 ianuarie, Moartea Alinei, copilul său preferat. Corespondența cu Mette încetează.
De unde venim? Ce sîntem? Încotro mergem?
Vameșul Rousseau, Țiganca adormită.
Extrase din Noa-Noa *apar în* La Revue Blanche.

1898 Ianuarie, încercare de sinucidere cu arsenic.
Mai, lucrează în birourile cadastrului de la Papeete. Pahura gravidă îl părăsește.
Calul Alb.

Mor Mallarmé, Puvis de Chavannes, Gustave Moreau.
Afacerea Dreyfus.
Tolstoi, Ce este arta?
Expoziție Gauguin (la Vollard).

1899 Ianuarie, vînzarea cîtorva tablouri îi îngăduie să renunțe la slujbă.
Editează și ilustrează un jurnal satiric local, *Le Sourire.*

Cézanne, Portretul lui Vollard.
Sîni cu flori roşii.

1900 Pentru întîia oară, datorită lui Vollard şi unor colecţionari (Fayet, Bibescu) Gauguin îşi cîştigă în mod convenabil existenţa din pictură.
Pare să fi fost prea bolnav pentru a picta în cursul acestui an.
Paris, Expoziţia Universală unde triumfă „art nouveau".
Moare Ruskin.
Prima şedere a lui Picasso la Paris.
Freud, Die Traumdeutung.

1901 Septembrie, pleacă spre Hiva Hoa, în arhipelagul Marchizelor, instalîndu-se la Atuona.
Îşi construieşte şi îşi decorează coliba: „Casa bucuriei". Noi Vahiné: Vahehoho şi altele cîteva.
Fata cu evantaiul
Moare Lautrec.
Expoziţie a lui Van Gogh (la Bernheim) al cărei rol e important pentru întemeierea fovismului.
Picasso, Copilul cu porumbelul.

1902 Din ce în ce mai neputincios şi mai slăbit (plăgi pe picioare, sifilis, alcool), pictează puţin.
Începe a scrie ceea ce va fi: *Racontars de Rapin* şi *Avant et Après.*
Chemarea. Şi Aurul corpurilor lor.
Kandinsky întemeiază o şcoală de artă la München.

1903 Ianuarie, Ciclon în Marchize.
Conflicte cu Arhiepiscopia şi Jandarmeria locală; Gauguin e acuzat de a încuraja „anarhia indigenă" împotriva autorităţilor coloniale.
8 mai, moare Gauguin la cincizeci şi cinci de ani.
Moare Pissarro.
Întemeierea Salonului de Toamnă care se deschide cu o expoziţie comemorativă a lui Gauguin.

NOTE

I. IMPRESIONISTUL DE DUMINICĂ
1873–1885

1. Şi nu, cum s-a crezut, din 1871. Cf. asupra debuturilor artistice ale lui Gauguin, Merete Bodelsen: „*The dating of Gauguin's early painting*" în *Burlington Magazine*, iunie 1965, şi articolul care pune la punct anumite erori de datare din *Catalogue de l'œuvre peint de P. Gauguin*, G. Wildenstein ed., 1964: *The Wildenstein-Cogniat Gauguin catalogue*, în *Burlington Magazine*, ianuarie 1966.
2. A se vedea U. F. Marks Vandenbroucke: „Les origines de la formation artistique" în numărul special asupra lui Gauguin din *La Gazette des Beaux-Arts*, 1956, vol. 47.
3. GAUGUIN: *Avant et Après*, p. 2, Paris, 1913.
4. Éliphas Lévi, pseudonim Constant, citat de Ursula F. Marks Vandenbroucke, *op cit.*, nota 2.
5. *Avant et Après*, pp. 134 sq.
6. *Ibid.*, p. 25.
7. *Taverna* de Zola şi *Eliza* de fraţii Goncourt apăruseră cu trei ani înainte, în 1877.
8. J. K. Huysmans, articol reluat în *L'art moderne*, 1883, p. 238.
9. Gauguin frecventa poate academia Colarossi, cf. scrisoare a Mettei Gauguin către Rotonchamp citată de autor în *Gauguin*, 1925, p. 18.
10. GAUGUIN, *Racontars de Rapin, p. 35, 1951.*
11. Cf. JOHN REWALD: *Histoire de l'Impressionnisme*, reed. „Livre de Poche illustré", 1965.
12. Cf. Merete Bodelsen, „*Gauguin's Cézannes*", în *Burlington Magazine*, mai 1962, pp. 204 la 211.

Gauguin: Carnet de croquis, 1884—1888, în care sînt publicate (pp. 57 la 64) *Notes synthétiques*, ediție în facsimil, New York, Paris, 1962.

14. *Avant et Après*, p. 115.
15. Scrisoare deschisă către Gauguin, a se vedea mai departe capitolul VIII.
16. Cf. prefață de Daniel Halévy la *Lettres de Degas*, p. VIII, Paris 1931.
17. *Avant et Après*, p. 115.
18. Cf. Ch. Chassé, „Le sort de Gauguin est lié au Krach de 1882", *Connaissance des Arts*, februarie 1959.
19. *Lettres de Camille Pissarro à son fils Lucien*, Paris, 1950, p. 65.
20. *Ibid.*, p. 66.
21. J. K. HUYSMANS: *L'Art moderne*, p. 264, Paris, Charpentier, 1883.
22. Cf. C. GRAY: *Sculpture and ceramics of P. Gauguin*, Baltimore, 1963, cat. nr. 8.
23. Y. Thirion: „Le Japonisme en France dans la seconde moité du XIXe siècle", în *Cahiers de l'Association internationale des Etudes françaises*, XIII, pp. 117sqq., 1960; și G. Allemand, *Le rôle du Japon dans l'évolution de l'habitation et du décor en France (seconde moité du XIXe et du début du XXe siècle)*, teză inedită de la l'École du Louvre, 1964.
24. A se vedea în afară de catalogul la *Sources du XXe siècle*, Paris, 1960—1961, și numeroase expoziții cu această temă (New York, Museum of Modern Art, 1963; Ostende, 1967) excelenta punere la punct de S. Tschudi Madsen, *Art nouveau*, Londra, Weindefeld and Nicholson, 1967.
25. Apariția influenței lui Cézanne după aceea a lui Degas și Pissarro a fost foarte bine observată de H. Rostrup, „Eventails es pastels de Gauguin", în *La Gazette des Beaux-Arts*, t. LVI, 1950.
26. Citat de A. Vollard, *Cézanne*, 1919 și Ch. Morice (citînd o mărturie a lui Mirbeau) în *Paul Gauguin*, p. 228, Paris, 1920.
27. *Lettres de Gauguin à sa femme et à ses amis*, culegere de M. Malingue, pp. 34 sqq., Paris, Grasset, 1946. (singura referință la acest volum va fi de acum înainte: *Malingue*).
28. În *Racontars de Rapin*. A se vedea deopotrivă H. Rostrup, „Gauguin et le Danemark" în numărul special din *La Gazette des Beaux-Arts*, *op. cit.*
29. Către Schuffenecker, 13 ianuarie 1885. *Malingue*, p. 44.

1. 14 Ianuarie 1885, *Malingue*, p. 44.
2. BAUDELAIRE: *L'Art romantique*, p. 11, Paris, 1885. Reeditată în BAUDELAIRE: *Œuvres*, pp. 854 şi sqq., ed. La Piéiade, 1954.
3. Félix Fénéon, „Les Impressionnistes en 1886" reeditat în *Au-delà de l'Impressionnisme*, col. Miroirs de l'art, Hermann, 1966.
4. 14 Ianuarie 1885, *Malingue*, p. 44.
5. Extras dintr-o scrisoare către Pissaro, publicată de J. Rewald în *Notes synthétiques*, *op. cit.*, cap. 1, nota 13.
6. Sfîrşitul lui noiembrie 1885, *Malingue*, p. 75.
7. J.-E. Blanche, *De Gauguin à la Revue nègre*, p. 5, Paris, 1928.
8. Félix Fénéon, *op. cit.*
9. În *La Cravache*, 6 iulie 1889, reprodus în Fénéon, *op. cit.*, p. 109.
10. În *Notes synthétiques*, *op. cit.*
11. Problemă discutată de W. Homer, *Seurat and the science of painting*, p. 289, nota 27, M.I.T. Press, Cambridge, 1966.
12. Text de Zumbul-Zadé, recopiat de Gauguin în *Avant et Après*, pp. 56 şi 60. Grès. După Gustave Kahn (în prefaţă la *Les dessins de Seurat*, Paris, 1926) e vorba de „tapetul lui Gauguin".
13. În *Le Gaulois*, reeditat sub titlul de *Par les Champs et par les Grèves*, la Charpentier, editorul impresioniştilor.
14. Către Mette, iulie 1886, *Malingue*, p. 94.
15. GRAY: *Sculpture and ceramics of P. Gauguin*, cat. nr. 9.
16. Către Mette, sfîrşitul lui iunie 1886, *Malingue*, p. 92.
17. A se vedea excelentul studiu al lui Gray, *op. cit.*, asupra acestui subiect.
18. Această parte a activităţii lui Gauguin e destul de prost cunoscută în Franţa: Mette, venită la Paris în 1887, luase cu ea la Copenhaga aproape în întregime piesele modelate de soţul ei pentru a le vinde. Cea mai mare parte se găseşte încă şi azi în colecţiile şi muzeele daneze. Cf. M. Bodelsen, *Gauguin Ceramics in danish collections*, Copenhaga, 1960.
19. *Avant et Après*, *op. cit.*, p. 234.
20. Cat. Gray, *op. cit.*, nr. 4.
21. Paul Gauguin, „Notes sur l'art à l'Exposition universelle", în *Le moderniste illustré*, 4 iulie 1889.
22. În *Avant et Après*, *op. cit.*
23. Cf. nota 21.
24. *Lettres de Camille Pissarro à son fils Lucien*, p. 131. Paris, 1950.

25. Către Bracquemond, scrisoare publicată în facsimil în Lee Van Dovski, *Paul Gauguin oder die Flucht von der Zivilisation*, Berna, 1948.
26. Către Mette, începutul lui aprilie 1887, *Malingue*, p. 100.
27. *Malingue*, p. 101.
28. *Ibid.*
29. A se vedea J. Rewald: *Le Post-Impressionnisme*, p. 30. Paris, 1960.
30. *Malingue*, p. 97.

III. „JAPONISM BRETON FĂCUT DE UN SĂLBATIC DIN PERU"

1888

1. Către Mette, 24 noiembrie 1887, *Malingue*, p. 119.
2. *Avant et Après*, p. 208.
3. Către Mette, februarie 1883, *Malingue*, p. 124.
4. Către Schuffenecker, 14 august 1888, *Malingue*, p. 134.
5. „Pauvre Gaspard", de Verlaine, recopiat de Gauguin în *Cahier pour Aline*, editat în facsimil de S. Damiron, Paris, 1963.
6. Către Mette, februarie 1888, *Malingue*, p. 126.
7. É. Bernard: „Note sur l'École dite de Pont-Aven" în *Mercure de France*, decembrie 1903.
8. V. Van Gogh, *Correspondance générale*, t. III, scrisoarea 510 F, Gallimard-Grasset, 1960 (Ne vom mărgini de acum înainte referințele la nr. scrisorii).
9. F. Dujardin, „Le Cloisonnisme", în *Revue indépendante*, 19 martie 1888.
10. Cf. Y. Thirion, „L'influence de l'estampe japonaise dans l'œuvre de Gauguin", în *La Gazette des Beaux-Arts*, 1956, tom. 47.
11. Către Schuffenecker, 14 august 1888, *Malingue*, p. 134.
12. Van Gogh către É. Bernard, aprilie 1888, scrisoarea B. 3 F.
13. Van Gogh către Théo, august 1888, nr. 527 F.
14. Cf. Merete Bodelsen, *„The missing link in Gauguin's cloisonnism"*, în *La Gazette des Beaux-Arts*, mai—iunie 1959, pp. 319—344.
15. Cf. Y. Thirion, *op. cit.*
16. Scrisoare publicată de J. Rewald în *Le Post-Impressionnisme*, p. 121, Paris, 1960.
17. Scrisoare a lui Pissarro către fiul său Lucien, *op. cit.*, p. 234.
18. Scrisoare către Schuffenecker, 8 octombrie 1888, în *Malingue*, p. 140.
19. Cf. Y. Thirion, *op. cit.*
20. Van Gogh către Théo, 544 F.

21. Gauguin către Van Gogh, publicată de J. Rewald, p. 125.
22. Van Gogh către É. Bernard, 29 Mai 1888, 492 F.
23. Van Gogh către sora sa, începutul lui aprilie 1888, W. 3 N.
24. Van Gogh către É. Bernard, mai 1888, B. 5 F.
25. Către É. Bernard, octombrie 1888, *Malingue*, p. 136.
26. Van Gogh către Théo, scrisoarea 523 F.
27. Maurice Denice, „L'influence de Paul Gauguin", în *L'Occident*, octombrie 1903, cf. *Du symbolisme au classicisme*, col. Miroirs de l'Art, Hermann, 1964.
28. Către Schuffenecker, 16 octombrie 1888, *Malingue*, p. 147.
29. Către É. Bernard — f. d. (decembrie 1888) — *Malingue*, p. 154.
30. *Avant et Après*, p. 17.
31. Către É. Bernard în legătură cu lucrul lunii decembrie 1888, scrisoare din decembrie 1889, B 21 F.
32. Scrisoare a lui Gauguin către Émile Bernard, noiembrie 1888, reprodusă în facsimil în Ake Meyerson, *„Van Gogh and the school of Pont-Aven"*, p. 144, Konsthistorïsk Tidskrift, 1946.
33. Van Gogh către Émile Bernard, sfîrşitul lui octombrie 1888, scrisoarea B 19a F.
34. Şi: „Gauguin ne-ar fi părăsit de mult dacă Laval ar fi avut cît de cît bani", către Théo, 10 sept. 1888, 535 F.
35. J. Dolent, citat de Ch. Morice, *Gauguin*, *op. cit.*, p. 6.
36. Relatat de Gauguin în *Avant et Après*, p. 20.

IV. GAUGUIN, BAUDELAIRE ŞI TURNUL EIFFEL
1889

1. A. Fontainas: *Souvenirs sur le Symbolisme*, p. 32, Paris, f. d.
2. Muzeul Guimet a fost deschis pentru public din 1888, cu un an înaintea Expoziţiei universale. Atît ca muzeu de artă cît şi ca „muzeu de istorie a Religiilor" cum fusese la început avea să-l intereseze pe Gauguin.
3. Scrisoare a lui J. K. Huysmans către Mallarmé, 1 ianuarie 1889, citată în H. Mondor, *Vie de Mallarmé*, p. 554.
4. Paul Gauguin: „Notes sur l'art à l'Exposition universelle", *Le Moderniste illustré*, 4 iulie 1889.
5. Către Schuffenecker, *Malingue*, p. 153.
6. Théo către Vincent Van Gogh, 16 iunie 1889, scrisoare citată de J. Rewald, p. 168, *op. cit.*

7. Relatat de Maurice Denis, în *L'Influence de Paul Gauguin* (1903), reeditat p. 52 în *Du Symbolisme au Classicisme*, Hermann, 1964.
8. Sérusier către Denis, în P. Sérusier: *A.B.C. de la Peinture*, Floury, Paris, 1950.
9. F. Fénéon, dare de seamă asupra „l'Exposition Volpini", *La Cravache*, 6 iulie 1889, reed., *op. cit.*
10. Charles Morice, în *Le Temps*, august 1888.
11. Maurice Denis, „Définition du néo-traditionnisme", *Art et Critique*, august 1890, reed. *op. cit.*
12. Relatat de Charles Chassé: „De quand date le synthétisme de Gauguin?", în *L'Amour de l'Art*, aprilie 1938.
13. CH. BAUDELAIRE: *L'Art romantique*, ediția din 1885, p. 11.
14. Ch. Baudelaire: „L'Art anémonique", *ibid.*, p. 73.

V. „PRADA LITERAȚILOR"

1889–1890

1. Octave Mirbeau în *L'Echo de Paris*, 16 februarie 1891.
2. Către É. Bernard, august 1889, *Malingue*, p. 162.
3. Către același, septembrie 1889, *Malingue*, p. 166.
4. *Id.*, către același, noiembrie 1889, *Malingue*, p. 174.
5. Cf. M. Van Hook, „A self-portrait by Gauguin", în *La Gazette des Beaux-Arts*, decembrie 1942.
6. Baudelaire: „Richard Wagner et Tannhäuser", în *L'Art romantique*, 1885, p. 228.
7. Cf. catalog Gray, *op. cit.*, nr. 88.
8. „Iubesc Bretania. Aici găsesc sălbaticul, primitivul. Cînd saboții mei răsună pe acest sol de granit, aud tonul surd, mat și puternic pe care îl caut în pictură", În scrisoarea către Schuffenecker, februarie 1888, citată de Cl. Roger-Marx, în „Lettres inédites de Vincent Van Gogh et de Paul Gauguin", *L'Europe*, 15 februarie 1939.
9. Către Schuffenecker, iunie 1888, *Malingue*, p. 132.
10. Către Émile Bernard, septembrie 1889, *Malingue*, p. 167.
11. Către Madeleine Bernard, noiembrie 1889, *Malingue*, p. 180.
12. Către É. Bernard, august 1889, *Malingue*, p. 163.
13. Charles Morice, *Paul Gauguin*, Paris, 1919.
14. Félix Fénéon, în *Le Chat noir*, 23 mai 1891, reluat în *Au-delà de l'Impressionnisme*, *op. cit.*, p. 112.
15. Cf. A. AURIER: *Œuvres posthumes*. A se vedea excelenta analiză asupra interferențelor picturii lui Gauguin cu poezia lui Aurier, în S. Lövgren, *The Genesis of Modernism*, Uppsala, 1959, p. 110.

16. Către É. Bernard, noiembrie 1889, *Malingue*, p. 172.
17. Albert Aurier, *op. cit.*, p. 293.
18. Către É. Bernard, septembrie 1889, *Malingue*, p. 166.
19. Albert Aurier, *op. cit.*
20. Către É. Bernard, începutul lui septembrie 1889, *Malingue*, p. 166.
21. Van Gogh către fratele său, scrisoarea 615 F.
22. Albert Aurier, „*Le Symbolisme en peinture*" reprodus în *Œuvres posthumes*, *op. cit.*
23. Pissarro către Lucien, 13 mai 1891, *Lettres*, p. 246.
24. Pissarro către Lucien, 20 aprilie 1891, *id.*, p. 235.
25. „Gauguin este, înaintea vecinătăților imediate ale suprarealismului, singurul pictor care și-a dat seama că poartă un magician în el".
26. Citat de Jules Renard în *Jurnalul* său, 3 decembrie 1891.

VI. ATELIERUL TROPICELOR

1890

1. Van Gogh către Théo, 28 ianuarie 1889, scrisoarea 574 F.
2. Van Gogh către Théo, iulie 1890, scrisoarea 646 F.
3. *Journal* de Jules Renard, 15 aprilie 1891.
4. Cf. inedit de Gauguin despre Redon publicat de J. Loize, *Les Nouvelles litteraires*, 7 mai 1953 și scrisorile lui Gauguin în *Lettres à Odilon Redon* de Arï Redon și Roseline Bacou, Paris, J. Corti, 1960.
5. Cu o cheță organizată de Claude Monet în anul precedent se făcuse cadou forțat această pînză, încă plină de scandal, muzeului Luxembourg, muzeu de Artă modernă al epocii.
6. Către É. Bernard, *Malingue*, p. 136.
7. Către É. Bernard, *Malingue*, p. 191.
8. Către Schuffenecker, toamna lui 1890, în A. Alexandre, *Paul Gauguin, sa vie et le sens de son œuvre*, pp. 110—111, Paris, 1930.
9. Van Gogh către É. Bernard, iunie 1888, scrisoarea B 6 F.
10. Către É. Bernard, iunie 1890, *Malingue*, p. 193.
11. Către același, iulie 1890, *ibid.*, p. 198.
12. Către același, august 1890, *ibid.*, p. 200.
13. Articol de O. Mirbeau, *Le Figaro*, 16 februarie 1891.
14. Către É. Bernard, iunie 1890, *Malingue*, p. 193.
15. Către É. Bernard, octombrie 1888, *ibid.*, p. 136.
16. Către É. Bernard, iunie 1890, *ibid.*, p. 193.
17. Către Odilon Redon, în *Lettres à Odilon Redon*, prezentare de Arï Redon și Roseline Bacou, p. 193, Corti, Paris, 1960.

18. H. Dorra, *"The first Eve in Gauguin's eden"*, în *La Gazette des Beaux-Arts*, martie 1953, pp. 189—202.
19. Cf. D-na Marks Vandenbroucke, *op. cit.*
20. *Avant et Après*, p. 138.
21. Către Mette, februarie 1890, *Malingue*, p. 184.
22. În *Essais de psychologie contemporaine*, 1883.
23. RIMBAUD: *Une saison en Enfer*, p. 9, ed. La Vogue, 1887.
24. Scrisoare către Redon, *op. cit.*

VII. UN ANOTIMP ÎN PARADIS
1891—1893

1. *Noa-Noa*, p. 24, ed. de J. Loize, A. Balland ed. În legătură cu *Noa-Noa* şi geneza ei, transformările manuscrisului precum şi retuşurile lui Ch. Morice, a se vedea minuţiosul studiu al lui Jean Loize, care precede textul iniţial regăsit, al lui Gauguin, cea mai autentică dintre diferitele versiuni ale cărţii. Din această ediţie vom da citatele.
2. *Ibid.*, pp. 24—25.
3. P. LOTI: *Rarehu, ou le mariage de Loti*, Paris, 1879.
4. *Noa-Noa*, p. 20.
5. Jénot, „Le premier séjour de Gauguin à Tahiti", în numărul special din *La Gazette des Beaux-Arts*, ianuarie-aprilie 1958.
6. A se vedea BENGT DANIELSSON: *Gauguin in the South Seas*, cap. IV, Londra-New York, 1966. Autorul a trăit zece ani în Oceania şi a refăcut, cu o mai mare răbdare şi precizie decît oricine înaintea lui, etapele vieţii lui Gauguin în Polinezia.
7. *Noa-Noa*, p. 35.
8. Către Mette, iulie 1891, *Malingue*, p. 218.
9. Cadou inutil, conservatorul, Léonce Benedicte, îl refuză şi el se află azi la Metropolitan Museum din New York.
10. *Noa-Noa*, p. 22.
11. Către O. Redon, *op. cit.*, p. 193.
12. Asemănări publicate pentru prima dată de B. Dorival: *"Sources of the art of Gauguin from Java, Egypt and Ancient Greece"*, în *Burlington Magazine*, aprilie şi iulie 1951.
13. Citat de B. Danielsson, *op. cit.*
14. Vezi comparaţia între textul din *L'Ancien Culte maorie* şi cel din *Voyage aux Iles du Grand Océan*, de J. A. Moerenhout, făcută de René Huyghe în *Ancien Culte maorie*, apendice II, p. 60, Paris, La Palme, 1951.
15. *Ancien Culte maorie, op. cit.*, p. 19.

16. *Avant et Après*, p. 80.
17. 7 noiembrie 1891, *Lettres à G. Daniel de Monfreid*, editate de V, Ségalen, Plon, Paris, 1930, p. 2 (Singura referință de acum înainte la acest volum va fi *Ségalen*).
18. Către Mette, iulie 1892, în *Malingue*, pp. 229 și 230.
19. În *L'Art romantique*, ed. din 1885, p. 74.
20. *Cahier pour Aliné*, facsimil, *op. cit.*
21. C. Gray, *op. cit.*, cat. nr. 94.
22. *Id.*, cat. nr. 99.
23. *Ancien Culte maorie*, *op. cit.*, p. 7.
24. Scrisoare către doctorul M. Marx, publicată în apendicele III al catalogului expoziției *Gauguin*, muzeul Orangerie, 1948.
25. Planșe reproduse prin fototipie de Arosa, pentru Charles Griarte, *Les Frises du Parthénon*, 1868, și pentru Wilhelm Fröhner, *La Colonne Trajane*, 3 vol. 1870. Sursă găsită de W. M. Kane: „*Gauguin's le Cheval Blanc, Sources and Syncretic meanings*" în *Burlington Magazine*, iulie 1966.
26. Către Monfreid, august 1892, *Malingue*, p. 231.
27. Către același, 5 noiembrie 1892, *Ségalen*, p. 13.
28. Către Mette, aprilie—mai 1893, în *Malingue*, p. 242.

VIII. ÎN CENTRUL MISTERIOS AL GÎNDIRII

1894–1895

1. RIMBAUD: *Une Saison en Enfer*, p. 9, ed. La Vogue, 1887.
2. Mirbeau către Claude Monet, ianuarie 1891, publicată în *Cahiers d'Aujourd'hui*, nr. 9, 1922.
3. Armand Séguin („Paul Gauguin"), în *L'Occident*, martie 1903.
4. Citat de J. de Rotonchamp, *Gauguin*, Paris, 1925.
5. Către Monfreid, 11 februarie 1893, *Ségalen*, p. 20.
6. Scrisoare către Mette, octombrie 1893, *Malingue*, p. 249.
7. Sérusier, *L'A.B.C. de la Peinture*, Paris, 1921: cuvintele lui Cézanne fuseseră citate prima oară de Duranty.
8. Gauguin reproduce acest articol în notele pe care le scrie în continuare în exemplarul său la *Noa-Noa* în 1896—1897.
9. Pissarro către Lucien, 23 noiembrie 1893, în *Lettres*, *op. cit.*, p. 217.
10. Bilet publicat de J. Rewald în *Gauguin's drawings*, p. 98, 1958.
11. Către Mette, octombrie 1893, *Malingue*, p. 249.
12. Cf. J. Loize: *Noa-Noa par P. Gauguin*, *op. cit.*
13. În introducere la *Noa-Noa*, pp. 32—33 (sublinierea noastră) în versiunea revăzută de Ch. Morice.

14. Scrisoare către Mollard, septembrie 1894, *Malingue*, p. 260.
15. Armand Séguin, „Paul Gauguin", în *L'Occident*, aprilie—mai 1903.
16. Interviu lui Gauguin de E. Tardieu în *L'Écho de Paris*, 13 mai 1895.
17. P. Signac, *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme*, p. 133, reed. col. Miroirs de l'Art, Hermann, 1964, Paris.
18. Ph. Burty: *Lettres de Eugène Delacroix*, 1880, p. 269.
19. Citat în *Noa-Noa* și în scrisoarea lui Gauguin către Fontainas, *Malingue*, p. 288.
20. Mallarmé, răspuns lui Jules Huret, „Enquête sur l'évolution litteraire", *Le Figaro*, martie pînă în iulie 1891.
21. G. Geffroy, în *Le Journal*, 12 noiembrie 1893.
22. A. Strindberg. *Le Hasard dans la production artistique*. 1894, reprodus în catalogul la *l'Exposition Strindberg*, la Musée d'Arat moderne, Paris, 1962.
23. Cele două scrisori ale lui Strindberg și Gauguin sînt tipărite în catalogul *la Vente Gauguin* la Hôtel Drouot, 18 februarie 1895.
24. Citat de Maufra, *L'Occident*, mai 1903.
25. Către Maurice Denis, martie 1895, *Malingue*, p. 267.
26. Către Monfreid, noiembrie 1894, *Ségalen*, p. 36.
27. Către același, *ibid.*

IX. LINGA GOLGOTA

1895—1901

1. Către Monfreid, 12 decembrie 1898, *Ségalen*, p. 113.
2. Péladan: *Comment on devient artiste*, Paris, 1894.
3. Swedenborg: *La nouvelle Jérusalem*, exegeză și trad. de Hermann, p. 203, Paris, 1889.
4. Către Monfreid, aprilie 1896, *Ségalen*, p. 43.
5. Către Ch. Morice, mai 1896, *Malingue*, p. 273.
6. Ch. Clémen: *Prudhon* fotografii de Arosa, 1872.
7. Boala se agrava: Gauguin era probabil deja sifilitic la întoarcerea lui la Paris în 1893.
8. Către Monfreid, aprilie 1896, *Ségalen*, p. 43.
9. Către Monfreid, 12 martie 1897, *Ségalen*, p. 66.
10. Către Monfreid, 10 septembrie 1897, *Ségalen*, p. 80.
11. Către Monfreid, februarie 1898, *Ségalen*, p. 91.
12. A se vedea G. Wildenstein, „L'idéologie et l'esthétique dans deux tableaux clefs de Gauguin", în *La Gazette des Beaux-Arts*, *op. cit.*, număr special.
13. Către Monfreid, martie 1898, *Ségalen*, p. 94.
14. Către același, *ibid.*
15. A se vedea, în acest sens, Rookmaker, *Synthetist Art Theories*, Amsterdam, 1959, bogat în informații asupra idealismului sub toate formele la sfîrșitul secolului.

16. A se vedea mai sus, cap. VI, nota 8. Această figură ar fi fost dealtfel imitată după o gravură de Rembrandt, cf. R. Field, *Gauguin, plagiaire ou créateur*, în *Gauguin*, Génies et Réalités, Hachette, 1961.
17. Către Monfreid, februarie 1898, *Ségalen*, p. 91.
18. *L'Esprit moderne et le Catholicisme* aparține Universității din Saint-Louis și manuscrisul redactat sub titlul *Diverses Choses* în 1896—1898, ca urmare a manuscrisului său *Noa-Noa* e astăzi la Cabinetul de desene al muzeului Luvru.
19. Către Monfreid, martie 1898, *Ségalen*, p. 95.
20. Către Fontainas, martie 1899, *Malingue*, pp. 287 și 288.
21. Cf. facsimil editat de L. J. Bouge, *Maisonneuve*, Paris, 1952.
22. Către Maurice Denis, iunie 1899, *Malingue*, p. 291.
23. *Diverses Choses*, *op. cit.*, p. 207.
24. Editată în *Le Courier français*, în 1884 și 1885, cf. Y. Thirion, teză inedită, citată de B. Dorival, *Gauguin*, p. 60.
25. Către Monfreid, 12 decembrie 1898, *Ségalen*, p. 112.
26. Către același, 21 februarie 1899, *Ségalen*, p. 117.
27. Către același, aprilie 1901, *Ségalen*, p. 171.
28. Către același, iunie 1901, *Ségalen*, p. 175.
29. Către Mette, mai 1893, *Malingue*, p. 242.
30. A. RIMBAUD: *Une Saison en Enfer*, ed. La Vogue, 1887, p. 6.

X. „DREPTUL DE A ÎNDRĂZNI TOTUL"

1901—1903

1. Datorată unui contract cu tînărul negustor de tablouri Ambroise Vollard. A se vedea articolul lui G. Le Bronec, din *La Gazette des Beaux-Arts*, „Les dernières années" și *Letters to A. Vollard* et *A. Fontainas*, prezentate de J. Rewald, San Francisco, 1943.
2. Către Ch. Morice, februarie 1903, *Malingue*, p. 310.
3. Basoreliefurile sculptate care ornau coliba lui Gauguin la Hiva Hoa sînt la muzeul Jeu de Paume.
4. Către Monfreid, 25 august 1902, *Ségalen*, p. 195.
5. Către Monfreid, noiembrie 1901, *Ségalen*, p. 187.
6. *Diverses Choses*, *op. cit.*, p. 256.
7. Către Fontainas, martie 1899, *Malingue*, p. 289.
8. Către Fontainas, martie 1899, *Malingue*. p. 289.
9. A se vedea în special, în apropierea făcută de W. M. Kane, în *"Gauguin's Cheval Blanc"*, *Burlington Magazine*, iulie 1966.
10. *Diverses Choses*, p. 220.
11. *Racontars de Rapin*, p. 78.
12. *Ibid.*, p. 80. În realitate Gauguin se gîndește la Vuillard, Bonnard, Maurice Denis.

13. Către Monfreid, noiembrie 1901, *Ségalen*, p. 188.
14. *Racontars de Rapin*, p. 80.
15. Cf. Merete Bodelsen, „Gauguin et le dieu des Marquises", în *La Gazette des Beaux-Arts*, 1961.
16. *Diverses Choses*, p. 223.
17. În *Le Moderniste*, 30 august 1885, sub numele de Jacques le Mélancolique.
18. ALBERT AURIER: *Œuvres posthumes*, p. 304. Scris se pare, în 1892.
19. Către Charles Morice, aprilie 1903, *Malingue*, p. 319.
20. Către același, *ibid.*
21. Către Monfreid, octombrie 1902, *Ségalen*, p. 199.
22. *Avant et Après*, *op. cit.*
23. *Ibid.*

DE LA WAGNER LA MATISSE

1. ÉLIE FAURE: *Histoire de l'art*, reed. „Livre de Poche illustré", 1966.
2. Relatat de É. Bernard, *Sur Paul Cézanne*, p. 31, Paris, 1925.
3. Pissarro: *Lettres à son fils Lucien*, *op. cit.*, p. 132.
4. Maurice Denis, „L'influence de Paul Gauguin", în *L'Occident*, septembrie 1903, reluat în *Du Symbolisme au Classicisme*, *op. cit.*
5. Matisse, în *Jazz*, 1947, reed. Hermann în 1968.
6. Către Charles Morice, aprilie 1903, *Malingue*, p. 319.
7. Către Pissarro, citat de J. Rewald, *Histoire de l'Impressionnisme*, t. II, *op. cit.*, p. 119.
8. BAUDELAIRE: *L'Art romantique*, ed. din 1884, p. 74.
9. Oscar Wilde, prefață la *Portrait de Dorian Gray*, p. III, Paris, ed. din 1895.

BIBLIOGRAFIE SUMARA

Am ales aici numai cîteva opere și articole esențiale. Ne vom referi, pentru o bibliografie mai completă, pe de o parte la cea mai recentă, dar centrată pe problemele scrierilor tahitiene: J. Loize, Noa-Noa par Paul Gauguin, *A. Balland, 1966 paginile 152 pînă la 189; pe de altă parte și în special la extragerile de note conținute în lucrarea esențială pentru această perioadă: J. Rewald; Le Post-Impressionnisme, Albin Michel, 1961 (bibliografie consacrată lui Gauguin, paginile 368 pînă la 381).*

I. CATALOAGE DE OPERĂ

M. GUÉRIN: *L'œuvre gravé de Gauguin*, Paris, 1927, 2 vol.

Christopher GRAY: *Sculpture and Ceramics of Paul Gauguin*, Baltimore, The John Hopkins Press, 1963.

Merete BODELSEN: *Gauguin's ceramics*, a study in the developement of his art, Londra, Faber and Faber, 1964.

Georges WILDENSTEIN: *Paul Gauguin, 1, Catalogue*, Paris, Les Beaux-Arts, in 4°, 1964; a se ține seamă de corectările făcute de MERETE BODELSEN, în: *The Wildenstein-Cogniat Gauguin Catalogue*, în *Burlington Magazine*, ianuarie 1966.

II. MONOGRAFII

J. de ROTONCHAMP (pseudonim pentru Brouillon): *Paul Gauguin*, Weimar, 1906; Paris, 1925.

Ch. MORICE: *Paul Gauguin*, Paris, 1920.

A. ALEXANDRE: *Paul Gauguin, sa vie et le sens de son œuvre*, Paris, 1938.

Pola GAUGUIN: *Paul Gauguin, mon père, Paris, 1938.*

Ch. ESTIENNE: *Gauguin*, Skira, 1953.
R. GOLDWATER: *Paul Gauguin*, Nouvelles Éditions Françaises, 1959.
H. PERRUCHOT: *La vie de Gauguin*, Hachette, 1961. Reed. Le livre de Poche, 1963.
Ch. CHASSÉ: *Gauguin sans légendes*, Paris, les Éditions du Temps, 1965, in-12, 169 pagini.
Bengt DANIELSSON: *Gauguin in the South Seas*, Londra, 1965.

III. LUCRĂRI GENERALE ASUPRA LUI GAUGUIN ŞI ASUPRA EPOCII SALE.

M. DENIS: *Théories 1890—1910. Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, Paris, 1912, reed. Hermann 1964
J.-E. BLANCHE: *De Gauguin à la Revue Nègre*, Paris, 1928. — *Les Arts plastiques sous la IIIe République*, Paris, 1931.
H. FOCILLON: *La Peinture aux XIXe et XXe siècles*, Paris 1928.
R. REY: *La Renaissance du sentiment classique dans la peinture française à la fin du XIXe siècle*, Paris, 1931.
B. DORIVAL: *Les Étapes de la Peinture française contemporaine*, Paris, 1943, vol. I.
R. W.WILENSKI. *Modern French Painters*, Londra — New York, 1940, ediţia a II-a, 1945.
G. MICHAUD: *Message poétique du Symbolisme* (4 volume), Paris, Nizet, 1947.
C. CHASSÉ: *La Mouvement symboliste dans l'art du XIXe* siècle, Paris, 1947.
F. NOVOTNY: *Die grossen französischen Impressionisten — Ihre Vorläufer und ihre Nachfolger;* Viena, 1952.
J. REWALD: *Histoire de l'impressionnisme*, Paris, 1955, reed „Le Livre de Poche illustré", 1965.
C. CHASSÉ· *Gauguin et son temps*, Paris, 1955.
H. ROOKMAKER: *Synthetist Art Theories*, Amsterdam, 1959.
S. LÖVGREN: *The Genesis of Modernism — Seurat, Gauguin, Van Gogh and French Symbolism in the 1880's*, Stockholm, Uppsala, 1959.
J. REWALD: *Le Post-Impressionnisme de Van Gogh et Gauguin*, Albin Michel, 1961.
W. HOFFMANN: *Art in the nineteenth century*, Londra, 1961.
S. T. MADSEN: *Art nouveau*, Londra, Weindefeld şi Nicholson, 1967

IV. LUCRĂRI ASUPRA ASPECTELOR SPECIFICE ALE PICTURII LUI GAUGUIN

C. CHASSÉ: *Gauguin et le groupe de Pont-Aven*, Paris, 1921.

R. J. GOLDWATER: *Primitivisme in Modern Painting*, New York, Londra, 1938.

B. DORIVAL: „*Sources of the Art of Gauguin from Java, Egypt and ancient Greece*", *Burlington Magazine*, aprilie 1951.

Gauguin, sa vie, son œuvre, *La Gazette des Beaux-Arts*, număr special, ian.—aprilie 1958 — U. F. Marks Vandenbroucke: *Gauguin, ses origines et sa formation artistiques;* H. ROSTRUP: *Gauguin et le Danemark;* G. WILDENSTEIN: *Gauguin en Bretagne;* Y THIRION: L'influence de l'estampe japonaise dans l'œuvre de *Gauguin;* JÉNOT: *Le premier séjour de Gauguin à Tahiti (1891—1893);* G. WILDENSTEIN: *L'Idéologie et l'esthétique dans deux tableaux clés de Gauguin;* L. J. BOUGE: *Traduction et Interprétation des titres en langue tahitienne inscrits sur les œuvres océaniennes de Paul Gauguin;* J. LOIZE: *Gauguin sauvé du feu;* G. Le BRONNEC: *Les dernières années.*

H. ROSTRUP: „Éventails et pastels de Gauguin", *La Gazette des Beaux-Arts*, t. LVI, 1960.

M. BODELSEN: „*Gauguin and the marquesan God*", *La Gazette des Beaux-Arts*, martie 1961.

M. BODELSEN: *Gauguin's ceramics*, Faber and Faber, 1964.

V. MĂRTURII ŞI CRITICI CONTEMPORANE

G. A. AURIER: *Œuvres posthumes*, Paris, 1893.

M. DENIS: *Théories (1890—1910)*, Paris, 1912, reeditată sub titlul *Du Symbolisme au classicisme, Théories*, prezentată de O. Revault d'Allonnes, colecția *Miroirs de l'Art*, Hermann, 1963.

R. MARX: *Maîtres d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, 1914.

O. MIRBEAU: *Des Artistes*, Paris, 1922.

J. E. BLANCHE: *De Gauguin à la Revue Nègre*, Paris, 1928.

Thadée NATANSON: *Peints à leur tour*, Paris, 1948.

V. SÉGALEN: *Le Tombeau de Paul Gauguin* (precedînd *Les Lettres à Daniel de Monfreid*), Paris, 1950.

Camille PISSARRO: *Lettres à son fils Lucien*, prezentate de J. Rewald, Paris, 1950.

L. LETHÈVE: *Impressionnistes et symbolistes devant la presse*, ed. Kiosque, 1960.

Correspondance complète de Vincent Van Gogh (3 vol.), Gallimard-Grasset, Paris, 1960.

F. FÉNÉON: *Au-delà de l'Impressionnisme* (articole reunite sub acest titlu) prezentată de F. Cachin, ed. Hermann, 1966.

VI. SCRIERI DE GAUGUIN

Nu am notat aici decît scrierile adunate în volum.

P. GAUGUIN: *Avant et Après*, facsimil, Leipzig, 1918; reed. Paris, 1923. *Noa-Noa, Voyage de Tahiti*, ediție în facsimil a manuscrisului ilustrat de Gauguin (oferit Luvrului de Daniel de Monfreid în 1925), Berlin, f. d. (1926). Reimprimat, Stockholm, 1947 (facsimil).

Lettres de Gauguin à sa femme et à ses amis, Paris, 1964. Culese de M. MALINGUE, ed. a 2-a adăugită, Paris, 1949.

Lettres de Gauguin à Daniel de Monfreid, precedate de un Omagiu al lui Victor SÉGALEN. Noua ed. revăzută de A. Joly-Ségalen, Paris, 1950.

P. GAUGUIN: *Racontars de Rapin*, Paris, 1951.

Ancien Culte maorie, Paris, La Palme, 1951. Postfață de René HUYGHE. Reed. Hermann, 1967.

P. GAUGUIN: *Noa-Noa*, Paris, 1954. Ediție în facsimil a primului manuscris al lui Gauguin (Paris, în jurul anilor 1893—1894), oferit la origine lui Morice, fără ilustr. fără comentarii.

Lettres de Gauguin, Gide, Huysmans, Jammes, Mallarmé, Verhaeren ... à Odilon Redon, prezentate de Arî REDON și Roseline BACOU, Paris, Corti, 1960.

P. GAUGUIN: *Cahier pour Aline*, facsimilul manuscrisului original prezentat de S. DAMIRON, Paris, Société des amis de la Bibliothéque d'Art et d'Archéologie de l'Université de Paris, 1963.

P. GAUGUIN: *Carnet* cuprinzînd *Notes synthétiques* editate în facsimil și prezentate de J. REWALD și R. COGNIAT, Paris, 1963.

Noa-Noa par Paul Gauguin, ediție de Jean LOIZE, Paris, 1966.

PICTURA LUI GAUGUIN ÎN MUZEE

Se observă că, dacă Gauguin este reprezentat foarte satisfăcător în muzeele franceze, el este reprezentat într-un chip spectacular la antipodul peisajelor sale: în Scandinavia și în Rusia. Oslo, Stockholm și mai ales Copenhaga, orașul soției și copiilor săi, sînt deosebit de bogate în pînze din perioadele lui impresionistă și bretonă; iar în ce privește muzeele din Leningrad și Moscova, alcătuite în mare parte din colecțiile Șciukin și Morosov, cumpărători de la Ambroise Vollard, ele își împart cel mai mare număr existent al pînzelor din Tahiti și din Hiva Hoa. Cele mai celebre pînze de Gauguin, fie că fuseseră mai bine cunoscute, fie că vor fi fost alese mai tîrziu, cu avantajul trecerii timpului, sau donate de către colecționari de gust, apropiați lui Gauguin, sînt, fără excepție, împărțite între Luvru și muzeele americane. Constatăm de asemenea că Gauguin este foarte bine reprezentat în Anglia, în Germania și în Japonia. Un asterisc semnalează pînzele despre care a fost vorba îndeosebi de-a lungul volumului.

FRANȚA

GRENOBLE, Musée de Peinture et de Sculpture.
Portret al Madeleinei Bernard, 1888.

LYON, Musée des Beaux-Arts.
Nave nave mahana (Zile încîntătoare), 1896*.

ORLÉANS, Musée des Beaux-Arts.
Natură moartă — Sărbătoare la Gloanec, 1888*

PARIS, Luvru, Museul Jeu de Paume.
Sena la Pont d'Iéna, 1875*.
Natură moartă cu mandolină, 1885.
Strînsul fînului, 1888.
Fereastră deschisă spre mare, 1888.
Les Alyscamps, 1888.
Familia Schuffenecker, 1889*.

Frumoasa Angela, 1889*.
Căpițe galbene, 1889. (uzufructul aparține donatorului).
Natură moartă cu evantai, 1889*.
Prînz sau *Banane*, 1891*. (uzufructul aparține donatorului).
Femei din Tahiti sau Pe plajă, 1891*.
Arearea (Glume), 1892.
Sat breton sub zăpadă, 1894*.
Le Moulin David, 1894.
Autoportret, (1894).
Autoportret „Prietenului Daniel", 1897*. (uzufructul aparține donatorului).
Vairumati, 1897*.
Calul alb, 1898*.
Și aurul corpului lor, 1901*.
Plimbare familială, peisaj, 1901. (uzufructul aparține donatorului).
Musée des Beaux-Arts de la Ville (Petit-Palais).
Sculptorul Aubé cu fiul, 1882.
Musée des Arts décoratifs.
Deasupra prăpastiei, 1888*.
Bărbat cu baston, 1889.
REIMS, Musée des Beaux-Arts.
Trandafiri și statuetă, 1890.
Pas Manger li, 1895.
RENNES, Musée des Beaux-Arts.
Vas cu flori la fereastră, 1881.
Natură moartă cu portocale, 1881.
STRASBOURG, Musée des Beaux-Arts.
Natură moartă cu gravură după Delacroix, 1895.

ALTE ȚĂRI ALE EUROPEI

REPUBLICA FEDERALĂ GERMANIA

BERLIN, Stadtgemälde.
Păzitoarea de porci, 1889.
KÖLN, Wallraf Richartz Museum.
Nud de copil breton, 1889.
ESSEN, Folkwang Museum.
Strîngătoarea de iarbă de mare, 1889.
Tînără cu evantai (Hiva Hoa), 1902*.
Călăreți pe plajă (Hiva Hoa), 1902*.
Povești barbare (Hiva Hoa), 1902*.
HAMBURG, Kunsthalle.
Tineri bretoni scăldîndu-se, 1888.
MÜNCHEN, Bayerische Stadtgemäldessammlungen.
Dansul celor patru bretone, 1886*.
Mlaștină (Martinica), 1887.
Te tamari no Atua. Nașterea lui Hristos, 1896.
STUTTGART, Staatsgalerie.
Mama artistului, 1890*.

MAREA BRITANIE

BIRMINGHAM, The Barber Institute.
Femei din Tahiti scăldîndu-se, 1897*.
EDINBURGH, National Gallery of Scotland.
Vegetație tropicală (Martinica), 1887*.
Viziunea după predică, sau *Lupta lui Iacob cu îngerul*, 1888*.
Trei tahitiene, 1898*.
LONDRA, Courtauld Institute.
Visul, 1897*.
Nevermore, 1897*.
Tate Gallery.
Vas cu flori roșii, 1896.
Faa Iheihe (Pastorală tahitiană), 1898*.

BELGIA

BRUXELLES, Musées royaux des Beaux-Arts.
Discuție (Bretania), 1888.
Hristos verde (Calvar breton), 1889*.
Suzanne Bambridge (Tahiti), 1891.
LIÈGE, Musée des Beaux-Arts.
Vrăjitorul (Hiva Hoa), 1902.

DANEMARCA

KOPENHAGA, Ny Carlsberg Glyptotek.
Casă la țară, 1874.
Grădină sub zăpadă, 1879.
Studiu de nud, sau *Suzana cosînd*, 1880*.
Familia pictorului în grădina din strada Carcel, 1882.
Zăpadă pe strada Carcel, 1882*.
Osny, drum care urcă, 1883.
Plopii, 1883.
Peisaj după Cézanne (evantai), 1885*.
Țărm de mare (Martinica), 1887.
Bretone și viței, 1888.
Păzitoarea de vaci, 1889.
Natură moartă cu cepe, 1889.
Portret de copii, 1889.
Vahiné no te tiare (Femeie cu floare), (Tahiti), 1891*.
Sat tahitian, 1892.
Apatarao sau *Cartier din Papeete*, 1893.
Area rea no varua Ino (În puterea strigoiului), 1894.
Faa Ara, sau *Trezirea*, 1898.
ORDRUPGAARD, muzeu.
Arbori albaștri, 1888.
Cules de vii la Arles, 1888.
Portret de tînără (Vaité Goupil), 1896.
Femeie tahitiană, 1898.
Adam și Eva (Hiva Hoa), 1902.

FINLANDA

HELSINKI, Musée d'Art de l'Atheneum.
Mahana maa (Zile de aprovizionare), 1892.
Peisaj cu porc şi cal, 1903.

OLANDA

AMSTERDAM, Stedelijkmuseum.
Peisaj panoramic (Martinica), 1887.
Van Gogh pictînd floarea-soarelui, 1888*.
OTTERLO, Rijskmuseum Kroller Muller.
Margine de pădure, 1885.
Atiti, 1892.

ITALIA

MILANO, Galleria d'arte moderna.
Colţ de mare, 1885.

NORVEGIA

GÖTEBORG, Kunstmuseum.
Efect de zăpadă, 1888.
OSLO, Najonalgalleriat.
Interiorul pictorului la Paris, strada Carcel, 1881*.
Mette Gauguin în rochie de seară, 1884.
Sălcii, 1889.
Pe plajă în Bretania, 1889.
Panerul pătrat, 1899.

SUEDIA

STOCKHOLM, National museum.
Căsuţe în Arles, 1888.
Cîmpuri la marginea mării, 1889.

ELVEŢIA

BASEL, Kunstmuseum.
Portretul lui Achille Granchi Taylor, 1885.
Intre dispoziţii testamentare, 1889.
Cînd te căsătoreşti? (Tahiti), 1892.
Te matete (Piaţă) (Tahiti), 1892*.
Portretul lui Gauguin (Hiva Hoa), 1903*.
ZÜRICH, Fondation Buhrle.
Pape moe (Izvorul misterios), 1893*.
Idilă la Tahiti, 1901.
Floarea-soarelui pe un fotoliu (I) (Hiva Hoa), 1901*.
Natură moartă cu cuţit (Hiva Hoa), 1901.
Ofrandă (Hiva Hoa), 1902.

EUROPA DE RĂSĂRIT

REPUBLICA DEMOCRATĂ GERMANĂ

DRESDA, Galeria de artă modernă.
Parau Api (Ce noutăți mai sînt?), 1892.

UNGARIA

BUDAPESTA, Muzeul de Artă.
Grădină sub zăpadă, 1879.
Porci negri, 1891.

CEHOSLOVACIA

PRAGA, Muzeul de Artă modernă.
Bună ziua domnule Gauguin, 1889.
Iubiții (Hiva Hoa), 1902.
Grup cu un înger (Hiva Hoa), 1902.

UNIUNEA SOVIETICĂ

LENINGRAD, Muzeul Ermitaj.
Parau Parau sau *Stînd de vorbă* (Tahiti), 1891.
Te tiare Farmi (Florile Franței), 1891.
Aha oe feh (Ce, ești geloasă?), 1892*.
Pastorale Tahitiene, 1892*.
Fatata Fe Moua (La poalele muntelui), 1892*.
Matamoe sau *Peisaj cu păuni*, 1892.
En Haere la se (Încotro mergi?), 1893.
Eiaha ohipa (Nu lucra), 1896.
Nașterea Domnului în Tahiti, 1896*.
Te Arii Vahiné (Femeie cu mango), 1896*.
Te Vaa sau *Pirogă*, 1896.
Peisaj cu două capre, 1897.
Rave te Hiti Ramu sau *Idol*, 1898.
Maternitate, 1899.
Trei tahitiene pe fond galben, 1899.
Rupe, Rupe (Culesul fructelor), 1899.
Luna Mariei, 1899.
Floarea-soarelui pe un fotoliu (II), (Hiva Hoa), 1901.
MOSCOVA, Muzeul Pușkin.
Natură moartă cu fructe, 1888.
Autoportrete, 1888.
La cafenea (Doamna Ginoux, Arles), 1888.
Numele ei este Vaira Monti, 1892.
Cal pe drum, 1899.
Marele Buda, 1899.
Fuga sau *Vadul* (Hiva Hoa), 1901.
Natură moartă cu păsări exotice, 1902.

STATELE UNITE ŞI AMERICA DE SUD

ARGENTINA

BUENOS AIRES, Museo nacional de Bellas Artes.
Vahiné no te miti (Femeia mării), 1892*.

BRAZILIA

SÃO PAULO, Museo de Arte.
*Autoportret lîngă Golgota**.
Iosif şi Femeia lui Patifar, 1896*.

STATELE UNITE

BALTIMORE, Museum of Art.
Femeie cu mango, 1892.
BOSTON, Museum of Fine Arts.
Flori, irişi albaştri, portocale şi lămîi, 1890.
De unde venim? Ce sîntem? Încotro mergem?, 1897*.
Femei şi cal alb (Hiva Hoa), 1903.
BUFFALO, Albright Art Gallery.
Hristos galben, 1889*.
CAMBRIDGE, Fogg Art Museum.
Poeme barbare, 1896.
CHICAGO, Art Institute.
În grădina spitalului din Arles, 1888*.
Portret de femeie cu natură moartă de Cézanne, 1890*.
Te Raau Rahi sau *Copacul înalt*, 1891.
Te Burao (Marele Copac), 1892.
Mahana no Atua (Ziua lui Dumnezeu), 1894.
Dramă în sat (Bretania), 1894.
No te Aha oe RiRi (De ce eşti supărată?), 1896.
Femeie şi doi copii, 1901.
Incantaţie (Hiva Hoa), 1902.
CLEVELAND, Museum of Art.
Chemare (Hiva Hoa), 1902*.
INDIANAPOLIS, John Herron Art Institute.
Fermă la Arles, sau *Căpiţă de fîn*, 1888*.
KANSAS CITY, William Rockill Nelson Gallery of Art.
Visare, sau *Femeie în rochie roşie* (Tahiti), 1891*.
MERION, Pennsylvania, Barnes Foundation.
Loulou, 1890*.
Toaletă de dimineaţă (Tahiti), 1892.
MINNEAPOLIS, Institute of Art.

Sub palmieri, 1891*.
NEW YORK, Metropolitan Museum.
Cal la păscut, 1891.
Ia Orana Maria, 1891*.
Fermă în Bretania, 1894.
Sîni cu flori roșii, 1899*.
Museum of Modern Art.
Trei căței, 1888*.
Hina Tefatou (Luna și pămîntul), 1893.
PRINCETOWN, Massachusetts, Chrysler Art Museum.
Pierderea virginității, sfîrșitul lui 1890 — începutul lui 1891.
TOLEDO, Museum of Art.
Stradă în Tahiti, 1891.
Munții tahitieni, 1892*.
SAINT-LOUIS, City Art Museum.
Doamna Roulin (Arles), 1888.
SAN ANTONIO, Texas, M. Koogler Mc Nay Art Institute.
Autoportret cu idol, 1891.
Soră de caritate, 1902.
WASHINGTON, National Gallery of Art.
Portret-caricatură a lui Gauguin, 1889*.
Fatata te Miti (Lîngă mare), 1892*.
Phillips Gallery.
Natură moartă cu jambon, 1889*.
WEST PALM BEACH, Norton Gallery of Fine Art.
Hristos pe Muntele Măslinilor, (autoportret), 1889*.
HONOLULU, Hawai, Academy of Art.
Două tahitiene pe plajă, 1892*.

ORIENT ȘI EXTREM-ORIENT

EGIPT

CAIRO

Neamul lui Père Jean, 1885.
Femei scăldîndu-se, 1889*.

JAPONIA

KURASHIKI, Muzeul Ohara.
Te Nave Nave Fenua, sau *Pămînt încîntător*, 1892*.
TOKIO, Bridgestone Gallery (Colecția Ishibaschi).
Strîngerea fînului, 1884.
L'Aven, 1888.
Cîmp cu fîn, 1889.
Muzeul național de Artă Occidentală.
Femei scăldîndu-se la Dieppe, 1885*.
Fetițe bretone în fața mării, 1889*.
Pictorul Slewinski, 1894.

CUPRINS

PREFAȚA . . 5

PICTURĂ ȘI LEGENDĂ . . . 17
I. IMPRESIONISTUL DE DUMINICĂ . 22
II. PRIMELE PLECĂRI 37
III. JAPONISM BRETON FĂCUT DE UN SĂLBATIC DIN PERU 57
IV. GAUGUIN, BAUDELAIRE ȘI TURNUL EIFFEL 79
V. „PARADA LITERAȚILOR" 90
VI. ATELIERUL TROPICELOR . . 107
VII. UN ANOTIMP ÎN PARADIS . . . 117
VIII. ÎN CENTRUL MISTERIOS AL GÎNDIRII . 136
IX. LÎNGĂ GOLGOTA 151
X. DREPTUL DE A ÎNDRĂZNI TOTUL . 165
DE LA WAGNER LA MATISSE . . 173
CRONOLOGIE ȘI CONCORDANȚE . . 179
NOTE 185
BIBLIOGRAFIE SUMARĂ 197
PICTURA LUI GAUGUIN ÎN MUZEE . 201

REDACTOR: ILEANA ȘOLDEA
TEHNOREDACTOR: ELENA DINULESCU

BUN DE TIPAR: 1. IX. 1977;
APĂRUT 1977; COLI DE TIPAR 8,67; PLANȘE 48.
C.Z. PENTRU BIBLIOTECILE MARI 7,5;
C.Z. PENTRU BIBLIOTECILE MICI 7.
TIRAJUL: 15 000+10+90 EX.

ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ SIBIU
ȘOS. ALBA IULIA NR. 40
SIBIU, REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

Biblioteca de artă

213

Biografii. Memorii. Eseuri

gauguin

O carte consacrată unui pictor trebuie să ne spună despre opera lui lucruri pe care, cel puțin în parte, nu le știusem — și în această privință Françoise Cachin își aduce contribuția la cunoașterea lui Paul Gauguin, luminînd multe dintre aspectele ignorate sau răstălmăcite ale artei lui, dezvăluind corespondențe sugestive și explicînd fericit originea atîtora dintre tablourile marelui pictor. Originea unor tablouri sau, deopotrivă, aceea a feluritelor lui preocupări de ordin compozițional și stilistic, așa cum ne-o arată diversele etape sau momente ale evoluției sale artistice.

A. E. BACONSKY

Lei 15,50